

GASTON BACHELARD O DIREITO DE SONHAR

Bachelard, o grande filósofo da ciência, expõe seu lado noturno. Bachelard sonha — e nos convida a sonhar. Mas seus devaneios geralmente já partem de outros devaneios: aqueles que geraram obras de arte — quadros de Monet ou Chagall, gravuras de Flocon ou Marcoussis, esculturas de Waroquier ou Chillida, textos de Balzac, Poe, Rimbaud, Mallarmé, Eluard... Seguindo os devaneios-reflexões de Bachelard, que perserutam os devaneios criadores dos artistas — e liberando nossas próprias reflexões e nossos próprios devaneios — percebemos porque uma ninféia pintada por Monet "é um instante do mundo". Ou como Chagall prova, ao ilustrar cenas bíblicas, que há "para além de todas as misérias, um destino de felicidade". Sonhando-pensando sobre a atividade desses poetas da mão que são os escultores e gravadores, entendemos como nas esculturas de Chillida foi martelado "um grande sonho enraivecido". Ou como no ato de gravar há uma "vontade digital" que usa o bisel do buril como a relha de um arado sobre uma planície de cobre. Verificamos também que uma imagem banal e monótona, como a da fonte, pode ser transfigurada por Mallarmé, ao receber "dois movimentos contrários". Ou como os versos de Eluard são sínteses que "sustentam a novidade e a solidez".

• ~ " *****

Bachelard sonha — e nos arrasta para o envolvente "espaço onírico", construído numa geometria que se contrapõe à da vigília. Bachelard sonha — e nos desvela, a essência mesma do, poético: o mistério de uma instantaneidade ambivalente, "uma androginia".

José Américo Motta Pessanha



O DIREITO
DE
SONHAR
4ª EDIÇÃO

O DIREITO DE SONHAR

GASTON BACHELARD

O DIREITO DE SONHAR
4ª EDIÇÃO

Tradução de

José Américo Motta Pessanha

Jacqueline Raas

Maria Lúcia de Carvalho Monteiro

Maria Isabel Raposo

Unimontes-Sistema de Bibliotecas

000059831

1994

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

o UNIVERSITÁRIO U

Todos os direitos desta tradução reservados à:

EDITORA BERTRAND BRASIL S.A.

Av. Rio Branco, 99 — 2^o andar — Centro

20040-004 — Rio de Janeiro — RJ

Tel.: (021) 263-2082 — Fax: (021) 263-6112 — Telex: (21) 33798

Caixa Postal 2356/20010 — Rio de Janeiro — RJ

Av. Paulista, 2073 — Conjunto Nacional

Horsa I — Grupos 1301/1302

01311-300 — São Paulo — SP

Tel.: (011) 285-4941/285-0251 Telex: (11) 37209

Fax: (011) 285-5409

Não é permitida a reprodução total ou parcial desta obra, por
quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito da Editora.

Atendemos pelo Reembolso Postal,

Introdução	v
----------------------	---

Primeira Parte

\HTKS

a? nu tis surpresa* de- uniu alvorada de verão	3
io à Bíblia de Chagai!_____<ú	
is da lu/.	22
^ ^ ^ ^ solicitado pflus elementos.	26

0. BACHELAB-1. *i

Waroquier escultor: -. homem r seu destino.	36
< do ferro	41
i iii unvaneio da rnatória	46
/ l üdivinha(;ião c o olhar na ol>ra de. Vlarroiissis.	46
Maléria c inão.	52
Introdução à dinâmica da paisagem.	55
O "Tra!üdo .th, Buril" de Allierl Floron	74
Caplelos na Espanha	8

>f*^uinla J'arle
LITLKATIHA

V.-E. Michelet	132
Germe e razão na poesia de Paul Eluard	137
Uma psicologia da linguagem literária: Jean Paulhan	144
"A ordem das coisas"	152

Ferreira Parte
OKVANETOS

O espaço onírico	139
A máscara	164
Devaneio e rádio	176
Instante poético e instante metafísica	183
Fragmento de um diário do homem	190
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	201

Gaston Bachelard não foi apenas o pensador do novo espírito científico, aquele que soube traduzir em linguagem filosófica o significado e as decorrências, para o problema do conhecimento, da revolução instaurada pela relatividade de Einstein, pela física quântica ou pela geometria não-euclidiana. Não foi apenas o antibergsonianismo teórico do tempo descontínuo e do descontinuísmo em relação à produção e, conseqüentemente, à história da ciência, forjando os conceitos de obstáculo e corte epissemológicos, este último tão difundido através da versão e do uso — discutíveis — que dele fez Louis Althusser. Nem foi apenas o filósofo que conseguiu mostrar, em termos atuais, a função positiva do erro na gênese do saber e que, por isso mesmo, revelou o papel da anticiência, já que "o conhecimento científico é sempre a reforma de uma ilusão"², jamais retidão plena e definitiva, sempre permanente retificação. Ao lado desse Bachelard *diurno*, fascinado pela interminável aventura de clarificação e correção de conceitos, formulador de um novo racionalismo — aberto, setorial, dinâmico, militante —,

existe, com igual força e riqueza, complementarmente. um Bachelard *noturno*, inovador da concepção de imaginação, explorador do devaneio, exímio mergulhador nas profundezas abissais da arte, amante da poesia — em renhido combate com certa tradição intelectualista que seu anticartesianismo reconhece subsistir em Freud, em Bergson. em Sartre.

Armado de pressupostos geralmente alheios à tradição da filosofia francesa oficial, impregnada, em múltiplas variações, pelo tipo de racionalidade que emana de Descartes, Bachelard resgata elementos da linhagem romântica alemã (por exemplo, Novalis) e da filosofia "ascensional"¹ de Nietzsche⁴. Esses elementos tornam-se ingredientes decisivos de seu estilo filosófico peculiaríssimo: "estilo filosófico rural"¹, como reconhece Canguilhem⁴, distante dos padrões acadêmicos convencionais, longe dos modismos sorbonnianos, embebido de experiências colhidas em direto e apaixonado convívio com a natureza — experiências que fazem de Bachelard também um filósofo da natureza, não no sentido tradicional, mas um filósofo da natureza enquanto paisagem⁵. E, por tudo isso, um filósofo difícil de criar descendência, embora muitos tenham passado a trabalhar a partir de seu riquíssimo legado.

Cientista que só tardiamente se dirigiu ao campo da filosofia, jamais perdeu de vista que a imaginação, valorizada pelo Romantismo e com pleno direito à expansão nos territórios da arte, possui também papel fundamental — fundamentante — na criação científica, no próprio terreno consagrado ao cultivo das idéias claras, no reino dos conceitos. Essa função diurna do imaginário advém não somente do que Platão já sabia : que uma certa imaginação, a imaginação matemática, é que constrói a tessitura de apoio por

onde transita a razão mediadora, dianoética, entre o sensível e o inteligível, ela própria mescla de sensorialidade e inteligência, portanto "imaginante", em seu empenho — ou sonho? — ascensional de tornar-se pura razão, razão pura. Pensando a partir de um matematismo que já conhecera o corte representado pela crise de seus fundamentos e pelos novos horizontes abertos pelas *⁴surrealistas" geometrias não-euclidianas, Bachelard percebe algo que lhe marcará definitivamente o pensamento: nesses momentos cruciais de crise/recomeço, a própria racionalidade matemática desvela sua fonte mais oculta, que subjaz à serena e cristalina superfície feita de construtividade dedutiva de índole cartesiano-euclidiana. Mais : essa fonte subterrânea manifesta uma mobilidade diversa daquela que, à superfície, é desdobramento da racionalidade habitual — unidirecional, disciplinada, coercitiva. A fonte oculta é puro jorro de possibilidades novas, animada por uma "mobilidade essencial" e intimamente ligada a "uma efervescência psíquica, uma alegria espiritual" que surgem associadas à atividade mesma da razão. É justamente o que Bachelard reconhece em Lobatchewsky que, "ao dialetizar a noção de paralela" e ao convidar "o espírito humano a completar dialeticamente as noções fundamentais", revelou a atividade de uma imaginação matemática, na qual aquela efervescência e aquela alegria são exatamente indicadoras de ludicidade, de um momento privilegiado de recomeço por meio do jogo criador, "jogo sério" já advertira Platão. Eis por que, para Bachelard, Lobatchewsky aliou o *esprit de finesse* ao *esprit géométrique*, criando um tipo especial de humor: o humor geométrico, que "eleva a razão polêmica à condição de razão constituinte"^{ti}.

Por outro lado, corrigindo Brunschvicg, Bachelard soube associar à dialética inerente à racionalidade matemática um empirismo também renovado. Essa confluência de

um novo modelo de racional e de um novo modelo de empírico conduz Bachelard à formulação do *racionalismo aplicado* e, a partir do ensaio "'Noumène et Microphysique" (1931-32), leva-o a criar o conceito de *fenomenotécnica*, segundo o qual "fenômenos novos não são simplesmente encontrados, mas inventados, construídos em todas as suas peças"⁷. Essa concepção de fenômeno não como um *dado* gratuito (onde, laicizada, escamoteia-se a doutrina religiosa da Graça) — dado que seria colhido ou pelos sentidos desarmados, ou pela simples e reta razão, ou pelo chamado bom senso —, nem mesmo como kantiana construção, mas fenômeno enquanto *invenção*, enquanto fruto do artesanato científico, aponta, sem dúvida, na direção do que Jean Hyppolite viu em Bachelard: a expressão de um romantismo da inteligência. Esse romantismo da inteligência baseia-se na imaginação enquanto criadora e sempre voltada para o futuro: o por-vir que está além do já-pensado e constitui um dos aspectos fundamentais donietzscheanoalém-do-homem. Imaginação criadora que alimenta uma ciência que é, afinal, a estética da inteligência⁸. Ainda: como Hyppolite também assinala, a fenomenotécnica, que *instaura* fenômenos, contrapõe-se à fenomenologia, que apenas pretende *descobri-los*. A fenomenotécnica é mais que desocultação realizada por um olhar fenomenológico atentíssimo: porque *tecné*, é também comprometimento do corpo com a concretude das coisas, comprometimento da mão que, manipulando, responde às provocações do mundo. É demiurgia científica.

. Comentando, por sua vez, aquele ensaio de Bachelard. Canguilhem ressalta o que nele talvez exista de mais importante: em 1931-32 — bem antes, portanto, de *Le Nouvel Esprit Scientifique* (1934) ou de *La Formation de l'Esprit Scientifique* (1938) —. Bachelard "já teria entrevisto o

poder ilimitado da imaginação"⁵. E, de tal forma, que pode falar, em 1936, do *surracionalismo*, análogo em seu ímpeto liberador à libertação proposta e vivida pelo Surrealismo na arte. De fato, o surracionalismo é também uma proposta de revolução : revolução indispensável para que a razão humana recupere sua "função de turbulência e agressividade". E para que seja possível pôr-se em prática a máxima anticartesiana que Bachelard formulou e ousou aplicar em sua obra e em seu magistério : "no reino do pensamento, a imprudência é um método" "".

A SEDUÇÃO DO INSTANTE POÉTICO

Já houve quem visse na obra de Bachelard uma dupla pedagogia: pedagogia da razão, pedagogia da imaginação¹¹. Com efeito, o Bachelard diurno da epistemologia, do apolíneo reino dos conceitos, é permanentemente um psicanalista do discurso científico e um pedagogo. Seu intuito não é apenas mostrar como se constrói o espírito científico novo; pretende, ao mesmo tempo, ensinar como a ele se chega, vencendo-se obstáculos, rompendo-se as amarras que nos prendem à não-ciência ou ao velho espírito científico, arraigado a seculares rotinas mentais. Tal projeto está plenamente formulado e desenvolvido em *La Formation de VEspirit Scientifique*. Nessa obra, ao tratar dos obstáculos que precisam ser ultrapassados para que se possa penetrar no território da nova cientificidade, Bachelard aprofunda um tema que fora proposto pela *teoria dos ídolos* de Francis Bacon : a linguagem da ciência é um campo minado, uma teia de armadilhas e engodos a serem evitados ou desfeitos, reduto onde se escondem, disfarçados, elementos de arcaicas e obsoletas mentalidades. Para Bachelard, as ciladas da lin-

guagem são principalmente as imagens e metáforas que permeiam o discurso científico, como zonas de obscuridade, cidadelas da não-ciência. E dá então seu brado de guerra: "O espírito científico deve lutar incessantemente contra as imagens, contra as analogias, contra as metáforas"¹². Imagens e símbolos são, para o Bachelard diurno desse momento, o que justamente caracteriza um pensamento pré-científico. Só que ele reconhece também que as metáforas são muito mais que supérflua e extrínseca vestimenta do pensamento que se quereria rigoroso e límpido: na verdade, a' encantação das metáforas atua na intimidade mesma do pensamento, envolve e compromete a própria fonte racional. Por isso, conclui: "Não se pode confinar as metáforas, tão facilmente quanto se pretende, apenas no reino da expressão. Quer se queira ou não, as metáforas seduzem a razão"¹³.

De fato, nesse momento, o próprio Bachelard já se encontra definitivamente seduzido pelo material que compõe a ganga de onde tenta extrair as idéias científicas, para que possam brilhar apenas com o brilho puríssimo do ouro da cientificidade. Também em 1938, publica a primeira obra dedicada à imaginação dos elementos — *La Psychanalyse du Feu* —, iniciando a longa série que comporá sobre o imaginário artístico e sobre o sonho acordado, o devaneio. O Bachelard noturno começa o itinerário pelos países do sonho e da fantasia, amorosamente atento às florações artísticas desses territórios. Mas é também em 38 que recebe o convite de um jovem poeta, Jean Lescure, para escrever um artigo sobre poesia, elaborando então uma texto fundamental para a compreensão de sua visão do universo poético, *Instant poétique et instant métaphysique*, publicado em 39 pela revista *Messages* e inserido nesta coletânea póstuma, que recebeu dos editores franceses (Presses Universitaires de France, 1970) o feliz e justo título de *Le Droit de Rever* (*O Direito de Sonhar*). Pois, na verdade, o que Bachelard

conquista a partir dessa época — para ele e para nós — são os fundamentos da legitimidade do devaneio, os motivos que tornam o sonho imprescindível à arte e à vida. Conquista o direito de sonhar. E, aqui também pedagogo, ensina as riquezas e os benefícios do devaneio.

Num livro recente^{T4}, Lescure relata com grande emoção os longos anos de amizade poético-filosófica com Bachelard, desde aquele primeiro encontro em 38 até a morte do filósofo ocorrida em 62. E mostra como Bachelard, nas conversações e em seu "ensinamento oral" — à semelhança de Platão — desenvolveu teses filosóficas e reflexões sobre a imaginação e a arte para muito além do que pôde deixar consignado em seus escritos. "Sou o limite de minhas ilusões perdidas", escreveu um dia Bachelard¹⁵. Mas esse avanço contínuo sobre as próprias idéias — e conseqüentemente sobre a coagulação delas em textos sempre superáveis, sempre superados —, típico de um pensamento aberto e inquieto que fez da retificação o lema do progresso da consciência e da ciência, representou, de qualquer modo, o aprofundar-escavando as idéias mestras contidas naquele artigo escrito para *Messages*: o instante poético concebido basicamente como "a consciência de uma ambivalência", a poesia entendida como "uma metafísica instantânea", movida por dinamismo próprio, vertical e verticalizante.

Assim, para o homem de ciência, o Bachelard diurno dos conceitos, as imagens e metáforas devem ser banidas da cidade ideal da ciência — o discurso científico clarificado e isento de frouxidão e ambigüidade —, como as marcas indesejadas e maléficas de uma "poesia" espúria e fora de lugar (mas também Platão não propusera que os poetas fossem expulsos da *polis* perfeita?). Por outro lado, para o amoroso leitor de poesias e reflexivo contemplador de quadros, gravuras, esculturas, o Bachelard noturno das imagens, estas constituem preciosas gemas que sua concepção

"pontilhista" do imaginário^{1<1} procura recolher e colecionar, como as cintilações de uma linguagem que, também ela, acompanha as vicissitudes de um tempo que, ao romper com a bergsoniana horizontalidade contínua da prosa e da canção^{1T}, é verticalidade instantânea e ambivalente. Pois "o mistério poético é uma androginia"^{1S}.

Mas Bachelard também reconhece : é a partir da instantaneidade que igualmente deve ser construída a sabedoria filosófica. Primeiro, com base na concepção antibergsoniana da duração descontínua, estilizada em instantes absolutos, conforme a lição de Einstein '. Segundo, porque apreende uma geralmente insuspeitada afinidade entre o ético e o poético, já que também "toda moralidade é instantânea"²⁰. O poeta e o filósofo seriam, assim, dois artífices da instantaneidade, aqueles que fazem da solidão do instante a matéria-prima de suas construções. Mas o poeta segue à frente : "O poeta é o guia natural do metafísico que quer compreender todas as potências de ligações instantâneas, o ímpeto do sacrifício, sem se deixar dividir pela grosseira dualidade filosófica de sujeito e objeto, sem se deixar deter pelo dualismo do egoísmo e do dever"²¹.

IMAGINAÇÃO FORMAL, IMAGINAÇÃO MATERIAL

A concepção bachelardiana da imaginação, além de inovadora em relação à tradição mais poderosa da filosofia — tanto na vertente racionalista, quanto na empirista —, modifica-se, em pontos fundamentais, ao longo da constru-

ção de uma obra que jamais se fecha ou enrijece em sistema. De fato, ao contrário daquela tradição, que sempre aborda a imaginação no contexto de uma explicação sobre a origem e os níveis do conhecimento (relação imagem/idéia, possibilidade de um pensamento sem imagem etc), Bachelard a investiga a partir de textos (imagens literais/literárias) ou obras de arte (imagens pintadas, gravadas, esculpidas). Substitui o enfoque psicológico-gnosiológico, referente à gênese e à sucessão das etapas do conhecimento, pelo enfoque estético, segundo o qual a imagem é apreendida não como construção subjetiva sensório-intelectual, como representação mental, fantasmática, mas como acontecimento objetivo, integrante de uma imagética, evento de linguagem. Mesmo quando olhada em seu aspecto negativo — como obstáculo à construção do discurso científico, como na fase de *La Formation de l'Esprit Scientifique* —, é sempre como elemento desse discurso que é captada, discutida, psicanalisada, repudiada, substituída. Como é também no corpo de um discurso artístico — literário, pictórico etc. — que sua positividade é reconhecida, meditada, exaltada: a partir de um texto de Rimbaud ou Mallarmé, de Poe ou Eluard, ou de uma gravura de Flocon ou Marcoussis, ou de um quadro de Monet ou Chagail. . . Esse é um primeiro e decisivo distanciamento da posição bachelardiana em relação à tradição que deságua no Sartre de *Ulmagination* e de *Ulmaginationnaire*", quem reedita, com recursos da fenomenologia, a perspectiva psicológico-gnosiológica na abordagem do tema da imaginação.

Todavia, o que torna a posição bachelardiana definitivamente apartada dos parâmetros daquela tradição filosófica secular é a distinção, que estabelece, entre imaginação formal e imaginação material. Tal distinção prende-se à crítica, esparsa ao longo da obra de Bachelard, ao *vício de ocularidade*, característico da filosofia ocidental. De fato,

desde os antigos gregos, o pensar é sempre entendido como uma extensão da óptica, a visão exercendo forte hegemonia sobre os demais sentidos. A tese de Anaxágoras, de que "o homem pensa porque tem mãos", combatida sobretudo pela tradição aristotélica, permaneceu como sugestão e advertência, mas suplantada pela corrente contemplativa, de fundamento "ocularista". Essa hegemonia da visão está, sem dúvida, vinculada à desvalorização do trabalho manual na sociedade grega antiga, escravagista, determinando desde então a oposição entre trabalho intelectual e trabalho manual: as construções teóricas da ciência e da filosofia como obra do "ócio" dos homens livres, a manualidade como característica das atividades de subalternos e escravos. E transparece no próprio vocabulário básico da filosofia e da ciência — vocabulário que herdamos e utilizamos geralmente sem perceber suas conotações e seus pressupostos ideológicos — e que é construído freqüentemente com variantes de ver, *contemplar*, *visão*, *vidência*: "idéia" (que significa originariamente "forma visível*"), "evidência*", "teoria", "perspectiva", "ponto-de-vista", "visão-de-mundo", "enfoque" etc. O vício de ocularidade fatalmente coloca toda a questão da imaginação sob o jugo da imaginação formal, ignorando ou menosprezando a imaginação material — aquela que, segundo Bachelard, "dá vida à causa material*" ²³ e se vincula às quatro raízes ou elementos primordiais que Empédocles de Agrigento apontava como as quatro grandes províncias-matrizes do cosmos : o ar, a água, a terra, o fogo.

A imaginação formal, fundamentada na visão, caminha célere para a abstração e para o formalismo, nos quais cumpre seu destino e realiza plenamente sua índole. Embora fundamental à construção da linguagem lógico-matemática, a elaboração do pensamento formal representa inevitavelmente uma simplificação do que é realmente apreendido, com a escamoteação da materialidade das coisas e das próprias imagens. O que desde Aristóteles era visto como fruto

de separação ou abstração da causa formal dos objetos, em direção à captação de sua essência, recebe outra leitura de Bachelard:

¹⁶ "Todo pensamento formal é uma simplificação psicológica inacabada, uma espécie de pensamento-limite jamais atingido. Com efeito, ele é sempre pensado sobre uma matéria, em exemplos tácitos, sobre imagens mascaradas. Em seguida, o que se procura é convencer-se de que a matéria do exemplo não intervém. Dá-se, porém, apenas uma prova disso: que os exemplos são intercarabiáveis. Essa mobilidade dos exemplos e essa utilização da matéria não bastam para fundamentar psicologicamente o formalismo, pois em nenhum momento se apreende um pensamento no vazio. Seja o que for que se diga, o algebrista pensa mais do que escreve."²⁴

Ou seja, a imaginação formal, que nutre a formalização, resulta de uma operação desunaterializadora, que intencionalmente "sutiliza" a matéria ao torná-la apenas objeto de visão, ao *vê-la* apenas enquanto figuração, formas e feixes de relações entre formas e grandezas, como uma fantasmática incorpórea, clarificada mas intangível. E é, na verdade, resultado da postura do homem como mero espectador do mundo, do mundo-teatro, do mundo-espetáculo, do mundo-panorama, exposto à contemplação ociosa e passiva.

Já a imaginação material recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, a solicitar a intervenção ativa e modificadora do homem: do homem-demiurgo, artesão, manipulador, criador, fenomenotécnico, obreiro — tanto na ciência quanto na arte. Mais: foi na linhagem do filósofo-voyeur que se desenvolveu toda a tradição intelectualista que concebe a imagem como simples simulacro sem vida e essencialidade próprias — apenas o duplo ou fantasma de um objeto já percebido — e cujo significado deve

sempre ser traduzido em conceito. Essa concepção da imagem decorre, como mostra Bachelard, da tradicional maneira de se encarar a imaginação: como faculdade meramente copiadora e, por isso mesmo, subalterna e sem autonomia, dependente, por um lado, do objeto do qual produziria as cópias e, por outro, do conceito no qual essas cópias deveriam necessariamente se converter, para mostrar, fora delas próprias, sempre como alegorias, seu significado verdadeiro. Contra essa imagem apenas cópia e apenas véspera ou provisório casulo do conceito — do conceito que, como em Hegel, pode ser "paciente", mas acaba afinal sempre imperando, totalizador e totalitário — é que Bachelard se rebela :

"A imaginação não é, como o sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade/²⁷>

Bachelard parece perceber — sobretudo depois das lições das novas geometrias e do Surrealismo — que a tentação de Santo Antônio, na versão pictórica de Bosch, é na verdade a abertura para o reino da imaginação criadora. A lascívia que atormenta o eremita é, de fato, a possibilidade, para o imaginário (científico ou poético), de novas sintaxes, de novos jogos de signos, independentes do discurso prosaico do mundo habitualmente dado aos sentidos, esse *habitai*, esse hábito-mortalha para a criação científica e artística. A tentação do asceta é, na verdade, a oportunidade recusada de assumir a luxúria feundante do devaneio criador, transfigurador, operante. O pecado de Santo Antônio é recusar a tentação, é o pecado cartesiano-cristão de rejeitar a ação liberadora da imaginação imaginante, da imaginação que cria numa instância que lhe é própria, autônoma, tautológica, irreduzível.

0 mesmo pecado de Freud e Sartre.

No caso da psicanálise freudiana, a postura intelectualista transparece na tendência a traduzir as imagens, a considerá-las sempre apenas como símbolos. "A psicanálise se contenta em definir as imagens por seu simbolismo", reclama Bachelard¹. Ao fazer isso, porém, "ela esquece todo um domínio de pesquisas: o domínio mesmo da imaginação". E prossegue: "sob a imagem a psicanálise procura a realidade; esquece a pesquisa inversa: sobre a realidade buscar a positividade da imagem". Por esse motivo, *para o psicanalista, a fabulação é considerada como ocultando alguma coisa. É uma cobertura. É, portanto, uma função secundária"".

Mas a crítica de Bachelard à psicanálise freudiana vai além, atingindo, complementarmente, sua concepção de vontade:

"A psicanálise, nascida em meio burguês, negligencia muito freqüentemente o aspecto realista, o aspecto materialista da vontade humana. O trabalho sobre os objetos, contra a matéria, não permite que nos enganemos a respeito de nossas próprias forças."^{2H}

É que o mundo, entendido não somente como espetáculo para a visão — pressuposto intelectualista e ocularista que o freudismo retoma —, revela-se basicamente como resistência à mão, mão comandada pela "vontade de poder^{1*}, pela vontade de transformar e criar, pela vontade de trabalho. E para Bachelard as duas grandes funções psíquicas são justamente a imaginação e a vontade/"

Bachelard descobre em Sartre a mesma tendência intelectualista, privilegiadora do visual e do formal, distanciada do material e da manualidade. Isso fica patente tanto

no Sartre de *La Nausée* — na repugnância de Roquentin pelo pasloso —. quanto no Sartre de *L'Être et le Néant*, que medita longamente sobre o viscoso. Por trás das reflexões sartrianas. Bachelard percebe o velho vício de ocularidade. a hegemonia da visão ociosa herdada da fenomenologia de Husserl. E conclui : "Nossa luta contra o viscoso não pode ser descrita por colocações entre parênteses. Somente a vista pode pôr entre parênteses, cerrar pálpebras, deixar o interior para amanhã, ocupando-se primeiramente em inspecionar as circunvizinhanças/*¹¹⁽¹⁾

Profundamente significativa da distância que separa Bachelard. herdeiro de românticos alemães, do Sartre cartesiano *malgré lui*, é que este, em *L'Imagination*, embora criticando-o em muilo* aspectos básicos, repete o encaminhamento tradicional ao tratar da imaginação. A primeira frase do livro já contém sua chave principal : "Je regarde cette feuille blanche. . . *ⁿ Toda a aguda análise sartriana da imaginação parte, assim, apenas e outra vez do olhar. É uma agudíssima análise da imaginação na perspectiva oculista e intelectualista. Tudo que se dirá em seguida vale somente para a imaginação enquanto limitada ao campo psicológico e gnosiológico. E. mais decisivo ainda : enquanto as imagens são entendidas como representações ou cópias de objetos vistos. A crítica sartriana ao eoisismo — essa antiga e multiplamente reformulada concepção da imagem como coisa, "coisa menor** — não atinge o outro aspecto, por certo ainda mais fundamental, que caracteriza as interpretações tradicionais : a imagem enquanto limitada ao terilório da imaginação formal, como desdobramento do puro ver.

Significativo também é que. ao refazer criticamente o itinerário histórico das várias concepções psicológicas e filosóficas sobre a imaginação. Sartre praticamente ignora o Romantismo. A essa corrente de pensamento, que tanto

exaltou a força da imaginação — do uma certa imaginação —, Sartre dedica apenas um brevíssimo comentário, lembrando que "o romantismo, em filosofia como era política e em literatura, manifesta-se por um retorno ao espírito de síntese, à idéia de faculdade, às noções de ordem e de hierarquia, a um espiritualismo que é acompanhado por uma fisiologia vitalista"^{1j}. E segue adiante, num roteiro que desembocará na concepção da imaginação à luz da fenomenologia de Husserl, essa suprema exaltação do olhar. esse filosófico malabarismo não somente para ver melhor, ver nítido e seguro, ver atentamente, mas também — extraordinária proeza — ver intelectualmente o olho intelectual tje vê. que se vê, e que se vê vendo. O ápice de um empreendimento óptico.

No final de *Llmagination* Sartre conclui : "a imagem é um certo tipo de consciência"¹. Exorcizado o coisismo. a imagem mostra que não é um tipo degradado de objeto. Mas, consciência, essa imagem fenomenológico-sartriana permanece inserida no reino que Bachelard designa de imaginação formal, tributária da ocularidade.

Outra a constituição e outro o comportamento da imaginação material, segundo Bachelard. Ela não opera a partir do distanciamento da pura visão, não é contemplativa. Ao contrário, afronta a resistência e as forças do concreto, num corpo-a-corpo com a materialidade do mundo, numa atitude dinâmica e transformadora. Pois outra é a reação da mão. não da mão ociosa a serviço da visão ociosa, mas da mão operante, instrumento da vontade de poder e da vontade de criar, mão artesã, mão trabalhadora :

"A mão ociosa e acanciante que percorre as linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode se encantar com uma geometria fácil. Ela conduz à filosofia de um filósofo que vê o trabalhador trabalhar. No reino da estética, essa visualização do

trabalho concluído conduz naturalmente à supremacia da imaginação formal. Ao contrário, a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real, ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde.

1 1 J M.14

Por isso, aquilo que ao olho aparece como nauseante irracionalidade viscosa ou pastosa, resistência à geometrização, é para a mão ocasião de agir — desafio, provocação, convite. Convite à profundidade, à penetração, à modelagem, à ação transformadora para além da aparência captada pela visão :

“A mão trabalhadora, a mão animada pelos devaneios do trabalho, engaja-se. Vai impor à matéria pegajosa um devenir de firmeza, segue o esquema temporal das ações que *impõem* um progresso. De fato, ela só pensa ao comprimir, ao amassar, sendo ativa.”³³

E é justamente por isso que, para Bachelard, a imaginação material, tributária principalmente da mão, tem a ver não com uma fenomenologia, mas com uma dinamologia : é jogo de forças, embate entre forças humanas e forças naturais.

Embora estabeleça novas bases para se repensar o conceito de trabalho, em amplo sentido, pois revaloriza a causa material e o imaginário a ela correspondente, Bachelard limita sua investigação da ação da mão ao campo da arte, do trabalho artístico. Se substitui, neste território, o dualismo sujeito/objeto pelo "dualismo energético" de matéria/mão³⁵ e se chega a falar da "cólera que anima o trabalhador", permanece no campo estético, não vai ao social e ao político. Assim, aquela cólera é a que "anima o trabalhador

contra a matéria sempre rebelde, primitivamente rebelde^{1*17}. A mão operante e trabalhadora de que fala é a *mão feliz*, a serviço de "forças felizes"³⁸ porque forças criadoras. O trabalhador que descreve e cujos devaneios da vontade investiga é antes o artista, não propriamente o operário. Bachelard trata do trabalho em sua positividade, não como ação da mão operária sob o jugo da negatividade da alienação. Bachelard tem plena consciência disso. Tanto que a última frase do último livro que publicou é uma pergunta e uma auto-cobrança :

"Mas ainda é tempo para mim de reencontrar o trabalhador que conheço bem e de fazê-lo entrar em minha gravura?"³⁹

O trabalhador-artista de Bachelard cria a partir de *seus próprios* devaneios, autodeterminado por seus sonhos, por sua vontade de poder. Por isso, sua atividade pode ser entendida como guiada por um "onirismo ativo"⁴¹¹. Por isso também, a matéria que ele procura dominar não é vista como hostil e causadora de penas e fadigas. É, ao contrário, oportunidade de realização pessoal, de expansão do universo interior, de demonstração da força da vontade, incentivo à imaginação criadora, "centro de sonhos"⁴¹.

A mão feliz — e feliz por criar livremente, por unir trabalho e liberdade — é descrita por Bachelard sobretudo em *La Terre et les Kèveries de Ia Volonté*. Mas ressurge em diversos ensaios que dedica a artistas e aparecem neste *O Direito de Sonhar*. É, por exemplo, a mão vigorosa de Eduardo Chillida, a trabalhar o ferro para realizar obras nas quais se percebe que "um grande sonho enraivecido foi martelado" ("O Cosmos do Ferro"¹, p. 45). É particular-

mente a mão que grava, a manifestar uma "vontade digital" que utiliza o bisel do buril como a relha de um arado sobre unia planície de cobre (^u0 Tratado do Buril de Alberl Flocon", p. 75). É sempre mão obreira que, em devaneios da vontade, enfrenta qualquer tipo de matéria: pedra, ardósia, argila, madeira, cobre, zinco. . . Que não recua diante do adversário, antes aceita suas provocações, pois sabe que "a matéria é o primeiro adversário do poeta da mão"* ("Matéria e Mão", p. 52). É mão de trabalhador, sim, de artesão, sim — mas feliz porque cria na liberdade de sua vontade desatada pela imaginação. E vive do trabalho apenas a face gloriosa de criação autógena. Pois o poeta da mão "possui Ioda a glória do operário"⁴".

do pensamento bachelardiano, como lembra Jean Lacroix¹¹. Trata-se, porém, da solidão que pode e deve se tornar fecunda desde que, para superá-la, se busque ou a via que leva à participação nas tarefas coletivas da *cidade científica*, ou a via do trabalho artístico, no qual a imaginação libera o espírito do peso do passado e se abre, ao mesmo tempo, para o futuro e para a companhia desafiante dos grandes reinos da natureza — as quatro raízes de Empédocles, fontes inesgotáveis de devaneios criadores. Aqui, na região do imaginário material e dinâmico, alimentado pelo ar, pela água, pela terra e pelo fogo, impera a substância, que fora alijada por Bachelard do campo de elaboração do novo espírito científico, como obsoleta e pesada categoria metafísica que lhe serve de obstáculo. Aqui, ao contrário, no reino da arte, ela é imprescindível, pois constituinte da natureza mesma do poético. Bachelard reconhece : toda poética possui um componente de essência material^{4m}, já que a substância pertence ao país dos devaneios — não da razão científica —, onde permanece como um velho sonho recorrente, que atrapalha a ciência, mas alimenta a arte.

É justamente esse componente material que permite o estabelecimento de uma tipologia de temperamentos artísticos, variando conforme se vinculem preferencialmente à água, ao ar, à terra ou ao fogo. E importante é que Bachelard identifica essa mesma diversidade de temperamentos na filosofia, o que parece revelar mais um aspecto da afinidade entre o poético e o filosófico. Eis porque, era *UAir et les Songes*, pode, por exemplo, examinar paralelamente — compondo um verdadeiro díptico, como assinala Hélène Tuzet^{4it} — as imagens aéreas e ascensionais de dois temperamentos movidos por devaneios poéticos ou filosóficos verbalizantes : Shelleve e Nietzsche^{4t}

A razão profunda desse paralelismo e dessa afinidade entre o poético e o filosófico é a mesma que explica o poderoso fascínio que, ainda hoje, exercem sobre nossa consciência as mais antigas filosofias gregas, baseadas num dos quatro elementos de Empédocles. É que, segundo Bachelard, os conceitos filosóficos emergem das mesmas fontes que — hoje e sempre — nutrem nossos devaneios: as "constantes substanciais" que são a seiva dos sonhos. Ou seja :

"Se essas filosofias simples e poderosas conservam ainda fontes de convicção é porque, ao estudá-las, reencontramos forças imaginantes inteiramente materiais. Ocorre sempre assim: na ordem da filosofia não se persuade senão sugerindo sonhos fundamentais, senão restituindo aos pensamentos suas avenidas de sonhos."⁴⁸

0 SONHO DE VÔO

Em *VAir et les Songes*, Bachelard mostra a importância dos sonhos de vôo e as vantagens, para a saúde psíquica, das imagens ascensionais, em perfeita concordância com as teses do psicólogo Robert Desoile. Mas o imaginário ligado ao ar caracteriza-se exatamente por ser dinâmico, além de ascendente, trazendo em seu bojo as forças dos ventos, o passar das nuvens. Está animado, portanto, pelo próprio movimento que Bachelard, seguindo as indicações dos românticos, assinala no poético e na imaginação criadora. Pois a imaginação intrinsecamente dinâmica vive, afinal, o lema do Romantismo de unir o céu à terra : "um ser essencialmente dinâmico deve permanecer na imanência de seu movimento, não pode conhecer movimento que se detenha completamente nem que se acelere para além de qualquer limite : a terra e o ar estão, para o ser dinamizado, indissoluvelmente ligados"⁴⁰. Mas, esse ser dinâmico que estabele-

lece uma ponte entre a terra e o ar, a terra e o céu, o finito e o infinito, não é afinal o próprio ser da imaginação romântico-bachelardiana?

De fato, a concepção bachelardiana da imaginação voa para além dos próprios elementos materiais em que se fundamentara inicialmente. Vai se descorporificando, à medida que se torna pura força, pura energia voluntariosa e criadora.

Ao mesmo tempo, voa para além das premissas psicanalíticas que Bachelard adotara — de forma sempre livre, polêmica e heterodoxa, mais próxima de Jung que de Freud —, como em seu admirável *Lautréamont*⁵⁰. A ruptura com a psicanálise consuma-se em *La Poétique de L'Espace*^{*1}. E é ruptura com a psicanálise porque é mais: é ruptura com todas as explicações psicológicas que buscam causas para as imagens poéticas fora das próprias imagens poéticas, causas que são o passado dessas imagens, um outro em relação a elas mesmas, em que elas se reduziriam explicativamente, anulando-se em sua especificidade. Na "Introdução" dessa obra importantíssima, Bachelard proclama a independência da imagem poética :

"Enquanto a reflexão filosófica que se exerce sobre o pensamento científico longamente trabalhado deve fazer com que a nova idéia se integre num corpo de idéias já aceitas, mesmo quando esse corpo de idéias seja forçado, pela nova idéia, a uma modificação profunda, como é o caso de todas as revoluções da ciência contemporânea, a filosofia da poesia deve reconhecer que o ato poético não tem passado — pelo menos não um passado no decorrer do qual pudéssemos seguir sua preparação e seu advento."""

A partir de agora, Bachelard rompe definitivamente com a noção de causalidade na compreensão da imagem poética :

"Quando, no decorrer de nossas observações, tivermos de mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente, será necessário compreender que essa relação não é propriamente *causai*. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso : pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos. . ."^{fl3}

Na verdade, Bachelard vai além — propõe a inversão da relação :

"É muitas vezes no inverso da causalidade, na *repercussão (retentissement)*, tão cuidadosamente estudada por Minkowski, que acreditamos encontrar as verdadeiras medidas do ser de uma imagem poética. Nessa repercussão a imagem poética terá uma sonoridade de ser. O poeta fala no âmago do ser. Será necessário, portanto, para determinar o ser de uma imagem, senti-la em sua repercussão, no estilo da fenomenologia de Minkowski."⁵⁴

E é mesmo disto que se trata agora: um retorno à fenomenologia, em acepção heterodoxa, bachelardiana. Sim, "para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação"⁶⁵. De fato, só fenomenologicamente é que se pode trabalhar com a ontologia direta da *imagem poética*. A procura de causas e antecedentes para a imagem, tão cara a psicólogos e psicanalistas, deixa escapar o ser mesmo da imagem e não explica seus aspectos fundamentais, pois "as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista não podem jamais explicar

bem o caráter realmente inesperado da imagem nova, como também não explicam a adesão que ela suscita numa alma estranha ao processo de sua criação" ⁵⁶. Justamente enquanto novidade e inovação ocorrida na linguagem é que a imagem poética não pode ser reduzida a nenhum passado, a causas ou antecedentes. Como algo novo, ela é puro presente, pura presença. O erro do crítico ou do psicólogo está exatamente em não partir dessa novidade e dessa primitividade da imagem :

"A imagem poética, acontecimento do *logos*, é para nós inovadora. Não a tomamos mais como 'objeto'. Sentimos que a atitude 'objetiva' do crítico sufoca a 'repercussão', recusa, por princípio, a profundidade, de onde deve tomar seu ponto de partida o fenômeno poético primitivo. Quanto ao psicólogo, está ensurdecido pelas ressonâncias e deseja incessantemente *descrever* seus sentimentos. Quanto ao psicanalista, perde a repercussão, ocupado em desembaraçar o emaranhado de suas interpretações. Por uma fatalidade de método, o psicanalista intelectualiza a imagem. Ele a compreende mais profundamente que o psicólogo. Mas, precisamente, 'compreende-a'. Para o psicanalista, a imagem poética tem sempre um contexto. Interpretando a imagem, ele a traduz em outra linguagem que não o *logos* poético. Nunca se poderia dizer com mais justiça, então: *traduttore, traditore*." ⁵⁷

Rompendo as amarras do passado e da causalidade, o que Bachelard propõe — para a atividade crítica mas também para a simples leitura — é a recuperação de uma sábia ingenuidade, que é corajosa entrega ao presente: "É preciso estar presente, presente a imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surge um verso

56. Ibid. p. 2.

57. Ibid. p. 7-8.

dominante, na adesão total a uma imagem isolada".^{o8} Essa adesão à imagem isolada, à imagem em seu aparecer., em sua *epifania*, é que justifica o "pontilhismo" do método bachelardiano, segundo a designação de Aron. E o estar presente à imagem no minuto da imagem é que justifica a dispensa de um prévio saber — mediação geralmente deformadora ou mesmo negadora do ser da imagem. Melhor receber a imagem como dádiva, no despojamento de quem se defronta com algo inteiramente original, principiai, primeiro — no despojamento e na fruição prazerosa de quem bebe direto na fonte. Pois, "a imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. É dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem jovem. O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem"⁵. Ao leitor, para receber o benefício dessa "tonificação da vida" e dessa juventude da palavra poética, cabe a atitude fenomenológica: acolher essa emergência de linguagem onde "uma alma acusa sua presença"⁶⁰.

Na verdade, o rompimento de Bachelard com as explicações causais e o psicologismo, quanto às imagens poéticas, já estava preparado, em suas premissas mais gerais, muito antes de *La Poétique de VEspace* (1957). Desde que, em *UIntuition de VInstant* (1932), ao apoiar a tese de Roupnel e ao se opor a Bergson, Bachelard concluía pela descontinuidade essencial do tempo estilhaçado em instantes, tivera de reconhecer: "Será necessário, conseqüentemente, do ponto de vista da própria vida, tentar compreender o passado pelo presente, longe de tentar incessantemente explicar o presente pelo passado."⁶¹ Já então, o vínculo entre Bachelard e as explicações causais retroativas — psicológicas, psicanalíticas ou críticas — estava, no que diz respeito às imagens poéticas, definitivamente ameaçado: a ruptura era inevitável.

De *La Poétique de VEspace* em diante, embora sem recusar a determinação do trabalho imaginativo pelo inconsciente, Bachelard aventura-se no novo rumo, ousando sempre e cada vez mais apreender o poético no instante mesmo da eclosão da imagem. A imagem é captada tão-somente nela própria, no que tem de absolutamente irreduzível a qualquer outra instância. O que importa é seu aparecer instantâneo, imagem enquanto imagem, imagem não mais que imagem, cintilação de linguagem. Acolhê-la assim é acolhê-la numa atmosfera de felicidade, como palavra feliz que ilumina o solitário instante da criação e da doação do poético. Pois,

"... a imagem poética existe sob o signo de um ser novo.

Esse ser novo é o homem feliz.

Feliz na palavra, portanto infeliz no fato, objetará imediatamente o psicanalista. Para ele, a sublimação não passa de uma compensação vertical, de uma fuga para o alto. exatamente como a compensação é uma fuga lateral. E logo o psicanalista deixa o estudo ontológico da imagem; aprofunda a história de um homem; vê, mostra os sofrimentos secretos do poeta. Explica a flor pelo estrume.

O fenomenólogo não vai tão longe. Para ele, a imagem existe, a palavra fala, a palavra do poeta lhe fala. Não há nenhuma necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender o reconforto da palavra oferecida pelo poeta — reconforto da palavra que domina o próprio drama. A sublimação, na poesia, domina a psicologia terrestremente infeliz. É um fato : a poesia possui uma felicidade que lhe é própria, qualquer que seja o drama que ela seja levada a ilustrar."^{fi2}

Filósofo da solidão, mas também da felicidade, filósofo da solidão feliz — porque da felicidade da mão criadora e

da palavra feliz que laboram no instante solitário —. Bachelard desata, no território da imaginação, os últimos nós que poderiam ainda prendê-lo a qualquer resquício intelectualista e redutivista. Deseja captar o poético apenas poético, ter o prazer, somente o prazer, do poético. Por isso, acaba por fazer do devaneio objeto e método. Aquela imprudência que é método em filosofia adquire agora sua forma final e mais requintada. E, na imprudência do devaneio : a liberdade. E nessa liberdade : o pleno direito de sonhar.

Bachelard escreve então a surpreendente e comovedora *La Poétique de la Rêverie*, deixando extravasar inteiramente sua *anima*. É agora o reino da imaginação liberta e feliz, repousando finalmente só em si mesma. Repousando, ambivalente, em seu próprio dinamismo interior. E sempre aberta para o futuro e para o além-do-homem. Pois. "a imaginação tenta um porvir; ela é um fator de imprudência que nos destaca das pesadas estabilidades^{*16:1}".

em tensão : "em tensão para um adiante, um mais adiante. um acima"*¹⁴. Sobre essa mesa — temos nós também o direito de sonhar, direito que Bachelard nos concede —, como uma Vitória helênica. a imaginação abre suas duas asas imensas.

José Américo Motta Pessanha

Professor de Filosofia da Universidade Federal
do Rio de Janeiro

Primeira Parte

Â R T E S

As ninféias são as flores do verão. Marcam o verão que não mais trairá. Quando a flor surge sobre o lago, os jardineiros prudentes colocam fora da estufa as laranjeiras. E, se desde setembro o nenúfar deixa de florescer, é sinal de duro e longo inverno. Ê preciso levantar cedo e trabalhar depressa para fazer, como Claude Monet, boa provisão de beleza aquática, para dizer a curta e ardente história das flores do riacho.

Eis pois nosso Claude que partiu bem cedo. Sonha ele, ao caminhar em direção à enseada das ninféias, que Mallarmé, o grande Stéphane, usou o nenúfar branco como símbolo de uma Leda amorosamente perseguida? Será que repete para si mesmo a página em que o poeta toma a bela flor "comme un noble oeuf de cygne. . . qui ne se gonfle d'autre chose sinon de la vacance exquise de soi. . . *"? Sim, já na alegria de ir florescer sua tela, o pintor se pergunta, grajeando com "o modelo"¹¹ nos campos como em seu ateliê

*Quel oeuj le nénuphar a-t-il pondu ia nuit?**

Sorri de antemão da surpresa que o espera. Apressa o passo. Mas

*Déjà Ia blanche fleur est sur son coquetier.**

E todo o lago recende a flor fresca, a flor jovem, a flor rejuvenescida pela noite.

Quando anoitece — Monet o viu mil vezes — a jovem flor vai passar a noite sob a água. Não se diz que seu pedúnculo a faz retornar, contraindo-se, até o tenebroso fundo do lodo? Desse modo, a cada aurora, após o bom sono de uma noite de verão, a flor da ninféia, imensa sensitiva das águas, renasce com a luz, flor assim sempre jovem, filha imaculada da água e do sol.

Tanta juventude reencontrada, tão fiel submissão ao ritmo do dia e da noite, tal pontualidade em dizer o instante da aurora, eis o que faz da ninféia a própria flor do impressionismo. A ninféia é um instante do mundo. É uma manha dos olhos. É a surpreendente flor de uma alvorada de verão.

Sem dúvida, chega um dia em que a flor está forte demais, desabrochada demais, por demais consciente de sua beleza para ir se esconder ao cair a noite. Está bela como ura seio. Sua brancura assumiu um quase nada de róseo, um tom rosa-leve-tentação sem o qual a cor branca não poderia ter consciência de sua brancura. Essa flor não era chamada, em outros tempos, "a roca de Vênus" (*Clavus Veneris*)? Não foi, na vida mitológica que precede a vida de qualquer coisa, Heraclion, a forte ninfa morta de ciúme por ter amado Heraclés demasiadamente?

Mas Claude Monet sorri dessa flor de súbito permanente. Foi a essa flor que, ontem, o pincel de Monet concedeu a eternidade. O pintor pode, portanto, prosseguir a história da juventude das águas.

II

Sim, tudo é novo numa água matinal. Que vitalidade deve possuir este rio-camaleão para responder imediatamente ao caleidoscópio da jovem luz! A vida da água que estremece é tão-somente o que renova todas as flores. O mais leve movimento de uma água íntima é a inauguração de uma beleza floral.

A água que se movimenta possui na água pulsações de flor, diz o poeta¹. Uma flor a mais complica todo o riacho. Um caniço mais reto produz ondulações mais belas. E esta jovem íris da água furando a verde confusão nenufaresca — é preciso que o pintor nos diga logo seu surpreendente triunfo. Ei-la, todos os sabres de fora, todas as folhas cor-tantes, deixando pender de muito alto, em ferina ironia, sua língua enxofrada acima das vagas.

Se o ousasse, um filósofo que sonha diante de um quadro de água de Monet desenvolveria as dialéticas da íris e da ninféia, a dialética da folha reta e da folha calmamente, sabiamente, pesadamente apoiada sobre as águas. Não é a própria dialética da planta aquática: uma querendo surgir, animada não se sabe por qual revolta contra o elemento natal, enquanto a outra permanece fiel a seu elemento? A ninféia compreendeu a lição de calma que oferece uma água parada. Com esse sonho dialético talvez se experimentasse, em sua extrema delicadeza, a suave verticalidade que se manifesta na vida das águas adormecidas.

Mas o pintor sente tudo isso instintivamente e sabe encontrar nos reflexos um seguro princípio que constrói na altura o calmo universo da água.

III

E é assim que as árvores -da margem vivem em duas dimensões. A sombra de seus troncos aumenta a profundidade do lago. Não se sonha à beira da água sem se formular uma dialética do reflexo e da profundidade. Parece que, do

fundo das águas, não se sabe qual matéria vem alimentar o reflexo. O lodo é um aço de espelho que trabalha. Une uma treva de matéria a todas as sombras que lhe são oferecidas. O fundo do riacho possui também, para o pintor, sutis surpresas.

Algumas vezes, do fundo do abismo sobe uma bolha singular: no silêncio da superfície, essa bolha balbucia, a planta suspira, o lago geme. E o sonhador que pinta é induzido a ter piedade da infelicidade cósmica. Um mal profundo habita sob este Éden de flores? É necessário lembrar, com Jules Laforgue, do mal das Ofélias floridas

*Et des nymphéas blancs des lacs ou dort Gomorrhe*³.

Sim, a água mais sorridente, mais florida, na mais clara manha, encobre algo de grave.

Mas deixemos passar essa nuvem filosófica. Voltemos, com nosso pintor, à dinâmica da beleza.

IV

O mundo quer ser visto: antes que houvesse olhos para ver, o olho da água, o grande olho das águas tranqüilas olhava as flores que se abriam. E é nesse reflexo — quem dirá o contrário? — que o mundo tomou, pela primeira vez, consciência de sua beleza. Do mesmo modo, desde que Claude Monet olhou as ninféias, as ninféias da Ile-de-France são mais belas e maiores. Flutuam sobre nossos riachos com mais folhas, mais tranqüilamente, comportadas como imagens de Lotus-criança. Li, não sei mais onde, que nos jardins do Oriente, para que as flores fossem mais belas, para que florescessem mais depressa, mais calmamente, com clara confiança em sua beleza, tinha-se bastante cuidado e amor para se colocar, diante de uma haste vigorosa que levasse a promessa de uma jovem flor, duas lâmpadas e um espelho. A flor podia então se mirar durante a noite. Tinha, assim, infindavelmente, o gozo de seu próprio esplendor.

6. "E das ninféias brancas dos lagos onde dorme Gomorra." (N. rio T.)

Claude Monet teria compreendido essa imensa caridade do belo, esse encorajamento dado pelo homem a tudo que tende ao belo, ele que durante toda sua vida soube aumentar a beleza de tudo que caía sob seu olhar. Ele teve em Giverny, quando ficou rico — tão tarde! —, jardineiros da água para lavar a sujeira das largas folhas dos nenúfares floridos, para animar adequadamente as correntes que estimulam as raízes, para vergar um pouco mais o galho do salgueiro-chorao que incita sob o vento o espelho das águas.

Em suma, em todos os atos de sua vida, em todos os esforços de sua arte, Claude Monet foi um servidor e um guia das forças de beleza que conduzem o mundo.

INTRODUÇÃO À BÍBLIA DE CHAGALL*

I

Um olho de hoje, um olho de pintor projetando sobre cada coisa luz e esplendor, olha, a cada página deste livro, no próprio fundo das trevas da história legendária. Esse olho vivo olha para o maior dos passados: descobre, vê, mostra os seres da vida primeira; faz viver para nós esse grande tempo imóvel onde os seres nascem e crescem como hastes inflexíveis, onde os homens são, desde o primeiro surgir, seres sobre-humanos. Sim, Marc Chagall, pintor que sabe colocar, como um criador de universo, o vermelho e o ocre, o azul escuro e o azul suave, vai nos dizer as cores do tempo dos Paraísos. Chagall lê a Bíblia e, de pronto, sua leitura é uma luz. Sob seu pincel, sob seu lápis, a Bíblia torna-se — naturalmente, com toda simplicidade — um livro de imagens, um livro de retratos. Assim estão reunidos aqui os retratos de uma das maiores famílias da humanidade.

Quando, em minha solidão de leitor, meditava sobre o Livro Santo, a voz era tão forte que nem sempre enxergava o Profeta. Todos os Profetas tinham para mim a voz das Profecias. Olhando agora as pranchas desta bela coletânea, leio o velho livro de outro modo. Ouço mais claramente porque vejo com mais clareza, porque Chagall, esse vidente, desenha a voz que fala.

Em verdade, Chagall colocou luz em meu ouvido.

Que privilégio para um criador de formas, para um pintor genial, receber a tarefa de desenhar o Paraíso! Ah, tudo é paraíso para o olho que sabe ver, que gosta de ver! Chagall ama o mundo porque sabe olhá-lo e, sobretudo, porque aprendeu a mostrá-lo. O Paraíso é o mundo das belas cores. Inventar uma cor nova é, para o pintor, um gozo paradisíaco! Dentro de tamanho gozo, o pintor *olha* aquilo que não vê : ele cria. A cada pintor seu paraíso. E quem sabe combinar as cores está seguro de dizer a concórdia de um mundo. O Paraíso é, antes de tudo, um belo quadro.

Nos devaneios primeiros de todos os sonhadores de Paraíso, as belas cores pacificam todos os seres do mundo. Todos os seres são puros porque belos; todos vivem juntos; os peixes nadam no ar, o asno alado acompanha os pássaros, o azul do universo torna mais leves todas as criaturas. Sonhem um pouco como aquele asno verde que, de tanto sonhar com o céu, tem uma pomba na cabeça, e está todo perfumado por ter transportado para o azul do céu o junquilha que colheu na terra.

Assim o paraíso possui a dimensão de uma elevação. Seriam necessários poemas e mais poemas para dizer tudo aquilo. Porém um único desenho de Chagall condensa todas essas potências. Uma única pintura põe-se a falar infundavelmente. As cores tornam-se palavras. Quem ama a pintura bem sabe que a pintura é uma fonte de palavras, uma fonte de poemas. Aquele que sonha diante da prancha do Paraíso ouve um concerto de louvações. O casamento das formas e das cores é uma união prolífica. Os seres saem do pincel do pintor, vivos e tão fecundos quanto os seres saídos da mão de Deus. Os primeiros animais da gênese são as palavras de um vocabulário que Deus ensina aos homens. O artista conhece impulsos de criação. Sentimos perfeitamente que ele conjuga todos os tempos do verbo criar; ele experimenta todas as venturas da criação.

Que alegria é então para nós ver um artista que cria

rápido; pois Chagall cria rápido. Criar depressa, eis o grande segredo para criar vivendo. A vida não espera, a vida não reflete. Jamais esboços, sempre centelhas. Todos os seres de Chagall são centelhas primeiras. Em suas cenas cósmicas, Chagall é, assim, o pintor da vivacidade. Seu Paraíso não enlanguesce. Mil despertares soam no céu com os vôos de pássaros. O ar todo é alado.

III

Sobre um fundo de pássaros, nesse Paraíso que canta antes de falar, aparece o homem, o homem criado duplo, macho e fêmea, como diz o versículo da Gênese (I, 26-28). Um sonho de andrógino perpassa várias pranchas do livro. Os corpos estão unidos, antes de serem separados. Porque sonha, Chagall não separa o homem e a mulher na hora da tentação. Eva está um pouco adiantada, mas Adão não a retém. Eva tem "idéias" de maçã, mas a mão de Adão está bem próxima, já estendida para as maçãs. O pintor é aqui um bom psicólogo da tentação partilhada. Quando a serpente fala, Adão fica um pouco para trás, mas aí permanece. Que sutil psicologia da tentação delegada! Eis que Adão diz a Eva de Chagall: "Vá, minha bela, conheça a tentação, mas a tentação apenas. Afague, porém não colha", ou então, nuance mais sutil, "Não colha, porém afague". . . , Em sua embriaguez de ver, um pintor sente tudo isso; ele afaga com o olhar os belos frutos do mundo sem destacá-los da árvore.

Assim, o desenhista nos dá um dos grandes "instantâneos" do destino humano. Ele sensibilizou o instante decisivo da lenda. O desenho concentra todos os comentários do psicólogo. As palavras vêm aos lábios de quem quer que sonhe sobre o quadro. Vemos a tentação, logo a dizemos — mas cada qual à sua maneira. Existem, desse modo, sonhadores que encontram vozes sedutoras para ajudar a serpente. Chagall deu-nos uma cena falante. De tanto seguir seu lápis, eis-nos numa certa medida atores nesse grande drama da tentação.

IV

Mas a mulher colheu a maçã. Por esse único gesto o Paraíso foi devastado. Deus o Criador é agora Deus o Juiz. Era seus quadros Chagall desenha essa revolução tanto de Deus quanto dos homens. Deus, no céu, aparece como um vingativo dedo indicador. Eva e Adão fogem diante do dedo em riste desse Deus da Ira.

Mas, bondade chagalliana, na prancha a cores onde Deus amaldiçoa Eva, diante da mulher esmagada por suas culpas, Chagall desenhou um cordeiro espantado. Um cordeiro? Ou melhor, esse animal chagalliano, misto de asno e de cabra, andrógino animal que se insinua em numerosas telas de Marc Chagall. Esse pequeno sinal da tranqüila inocência dos bichos não acentua a dramática responsabilidade dos homens diante das alegrias da vida?

Em todo caso, eis o Paraíso fechado. Toda a Bíblia agora vai dizer a destinação dos homens. Os profetas vão dizer um dos maiores destinos da humanidade: o destino de Israel.

V

O dinamismo da história de Israel é o dinamismo das grandes figuras. O tempo do mundo é lido nos rostos. Toda a presente obra foi feita para a glória do rosto. Marc Chagall nos apresenta os heróis do destino, aqueles que pelo ardor de um olhar reerguem e reanimam o psiquismo de um povo. Temos, assim, um grande livro da animação humana. De tanto e tanto desenhar, de tanto desenhar "bem", Chagai! tornou-se psicólogo: ele consegue individualizar os Profetas.

Mas qual a idade de Marc Chagall quando desenha os Profetas? Na simples vida humana, Chagall não gosta nem um pouco que lhe falem de um décimo-septenato. Mas, com o lápis na mão, face às trevas dos tempos antigos, muito antigos, Marc Chagall não tem cinco mil anos? Ele vive no ritmo dos milênios. Tem a idade daquilo que vê. Vê Job. Vê Raquel. Com que olhos olha sua Raquel? O que é que ferve em seu coração de desenhista dos milênios para que tanta luz saia de todos esses traços pretos?

Não folheiem o livro. Mantenham-no aberto em uma de suas grandes páginas, em uma página que "lhes fale*". E vocês serão tomados por um dos grandes devaneios da temporalidade, vão conhecer o devaneio dos milênios. Chagall vai lhes ensinar a ter, vocês também, cinco ou seis mil anos. Não é cora números, não é correndo sobre a linha da história que se pode romper as trevas dos milênios. Não, é preciso sonhar muito — sonhar tomando consciência de que a vida é um sonho, de que aquilo que sonhamos para além do que já vivemos é verdadeiro, está vivo, está aí, presente com toda verdade diante de nossos olhos. Sonho tanto diante de certas pranchas de Chagall que nem sei mais em que país estou, em que profundidade dos tempos encontro-me soterrado. Ah, que me importa a história já que o passado é presente, já que um passado que não é o meu acaba de se enraizar em minha alma e me proporcionar sonhos sem fim! O passado da Bíblia é uma epopéia de moralidade. A profundidade do tempo é redobrada na profundidade dos valores morais. Os sábios da paleontologia contam-nos uma história totalmente diferente. Com números ajustados a um calendário de fósseis, falam-nos de um homem quaternário. Imagino perfeitamente bem esse ser que se veste de peles de animais e come carne crua. Imagino-o mas não sonho com ele. Para entrar nos devaneios do homem é preciso ser um homem. É preciso ser um ancestral, ser visto numa perspectiva de ancestrais, apenas fazendo a transposição das figuras que estão em nossa memória. Todos os rostos reunidos no livro de Chagall são caracteres. Ao contemplá-los somos tomados por um grande devaneio de moralidade.

De tanto entrar nesses devaneios de moralidade, ultrapassamos a história, ultrapassamos a psicologia. Os seres apresentados por Chagall são seres morais, exemplares da vida moral. As circunstâncias à volta deles era nada perturbam a figura central. O destino moral do homem encontra aí seus grandes promotores. Junto a eles, devemos tomar lições de energia destinai, com eles podemos mais corajosamente aceitar nosso destino. Assim, um devaneio imemorial nos dá impressões de permanência. Esses ancestrais da

moralidade permanecem em nós. O tempo não os desgastou. Estão imobilizados por sua grandeza. As pequeninas ondas da temporalidade se aquietam em torno da lembrança desses ancestrais da vida moral. Um tempo à medida das certezas da vida moral instala-se no fundo das almas. Na Bíblia vive-se a história de uma eternidade. Com frequência, ao meditar sobre um Profeta de Chagall, vinha-me aos lábios o dístico de Rimbaud :

*Elle est retrouvée!
Quoi? Véternité!'*

VI

Mas, para receber todas as riquezas de devaneio que são os benefícios da obra ilustrada, para também romper o fio da história que nos dá mais pensamentos que imagens, creio que é preciso seguir um pouco ao acaso, sem muita preocupação com a ordem das páginas. Pelo menos foi dessa maneira que organizei meu prazer.

Então, antes de me aproximar dos Profetas, quis partilhar o arroubo de Chagall quando desenhava as mulheres da Bíblia. Sem dúvida, a potência de *anima* das páginas da Bíblia está mascarada pelo *animus* dos Profetas. Mas, logo que nos tornamos sensíveis à solidez do feminino, logo que medimos a ação destinaí da mulher, figuras suaves e fortes saem da sombra. Que alegria, para mim, ver ilustrados nomes que são, para um antigo colegial francês, moradas de devaneios. Corri bem depressa, ao abrir a coletânea, às páginas que nos descrevem a história de Booz adormecido. E vi Ruth, mais simples, mais verdadeira do que jamais a tinha imaginado. Ouso dizer que me delicieí com a síntese de Victor Hugo e Marc Chagall. Recoloquei a colhedora de espigas no centro, no cume de meu devaneio de ceifa. Em nossa época de segadora-atadora, perdemos o sentido da espiga. Mas eis que com Chagall lembramo-nos de que são necessárias muitas espigas perdidas "para ?e fazer um feixe

e que uma boa colhedora pode tornar-se, com obscura paciência, a esposa do Senhor dos domínios. Tanto o pintor quanto o poeta nos remetem à grandeza das origens. Entramos de novo no reino da simplicidade. Não seria essa mulher ereta, com um feixe pesando agradavelmente sobre sua cabeça, distante das frias alegorias, uma divindade da espiga, a esposa prometida ao homem que faz crescer o trigo?

As mulheres desenhadas por Chagall são fortemente individualizadas. Darei vários exemplos de seu elevado caráter. Mas vejam logo a defrontação de Moisés e sua mulher Séfora. Sentimo-la quase faceira, Séfora. Faceira diante de Moisés, que audácia! É uma cena tão estranha que, apesar de meu ouvido à escuta, nada soube das palavras que saíam da boca do Profeta.

Em todo caso, as mulheres de Chagall sabem que estão sendo olhadas. Elas ouvem o olhar dos homens. O olhar, tanto quanto as palavras, as obriga a se decidir, compele-as a seguir a linha do destino de Israel. Vejam as pranchas dedicadas a Ester. Duas vezes Mardoqueu a olha. Primeiro, como se ele fosse uma figura de nuvem, uma figura do alto. Depois, bem próximo e com toda clareza, o Mardoqueu de olhos ardentes exorta a hesitante: "Vá tocar o cetro do rei e salvarás teu povo". Ester aí está, toda branca, imóvel, hesitante. Ela enfim realiza o ato supremo do heroísmo feminino. Galga, como se galga um calvário, os degraus do trono. Com esse drama, Racine fez uma tragédia. Chagall concentra a tragédia em três quadros. Cabe a nós, sonhadores, *falar esses quadros*. Mas então, que triunfo para uma psicologia do desenho, para esta arte de apreender os instantes decisivos de toda uma vida, os instantes em que se formula um destino. Quanto a mim, descubro aí que um grande pintor pode ser um hipnotizador. O olhar de Mardoqueu me hipnotiza. A tragédia desenhada por Chagall é uma tragédia do olhar. Se Mardoqueu não tivesse tido um olhar tão negro, a história do mundo teria sido diferente.

Eis outro drama da vida feminina, drama mais simples, mais comum. O desenho vai realçá-lo. Quando Sara expulsa Agar, o pintor nos diz primeiro a ira extrema da

mulher legítima e a aflição da serva seduzida pelo senhor. Mas, de uma prancha à outra, a fugitiva parece crescer. Ela leva para o deserto o maior dos tesouros : um filho de Abraão. Como é bela esta página em que, no repouso de sua solidão de abandonada, Agar afaga seu filho Ismael! Não estaria ela como que ouvindo uma eco das palavras que o Senhor disse a Abraão? "Não tenha pesar por esta criança, nem por tua serva. Tornarei também o filho da serva numa nação, porque ele é de tua raça"¹ (Gênese, XXL 12). Não carrega o filho primogênito de todas as mulheres da Bíblia o destino de uma nação? Não sonham as mulheres da Bíblia com essa perenidade que um filho confere à sua existência? O destino inscrito na existência do filho é o consolo supremo da mulher em aflição. Chagall disse tudo isso em duas páginas. Depois da página meditativa, inteiramente negra, em que Agar afaga Ismael, vem a página toda branca em que Agar ouve os consolos do anjo do céu. Também a serva tem direito a uma linhagem. O Senhor protege todos os primogênitos de Israel.

O mesmo drama do destino da raça recomeça quando Jacob deve escolher entre as duas filhas de Labao, cuja primogênita chamava-se Léa e a mais moça Raquel. "Mas Léa tinha olhos ternos e Raquel bela figura" (Gênese. XXIX, 16, 17).

Uma prancha de Chagall nos mostra Raquel acolhendo Jacob. O olhar diz tudo. Como ela olha para Jacob!

Nesses tempos felizes, as belas mulheres tinham belas servas. Chagall sabe disso: toda uma sequência de desenhos expressa essa floração das potências femininas. E como o destino urge, as servas vêm em socorro das esposas infecundas. Léa e Raquel oferecem, assim, sua serva a Jacob. Jacob desposa tanto Léa como Raquel. Chagall nos pode dar apenas as figuras decisivas de uma história tão confusa. Mas deixa-nos compreender que a glória da mulher é a de dar um filho a Jacob, de servir aos destinos de Israel.

Nesses tempos da Judéia, a glória de ter um filho imortaliza um nome. Os nomes das mulheres bíblicas não são efêmeros. Os desenhos que trazem o nome de Raquel não

abandonam mais a memória. Chagall, ao ilustrar os atrativos da filha de Labão, consagrou um nome de origem. Chagall nos faz ver o próprio ser de um nome tomado no instante da denominação primeira. Contemplo seu álbum como um álbum de nomes. Quando lemos o texto no Livro, os nomes às vezes não são mais do que um amontoado de sílabas. Pensamos conhecer um ser porque soletramos seu nome. Somos tomados por um grande sonho de sonoridade. Para um sonhador de palavras, que esplendor feminino o nome de Raquel.

Raquel! Raquel, que felicidade para o ouvido! E eis que Chagall o torna uma felicidade para os olhos. O desenhista faz, com grandes nomes, seres vivos.

Mas se eu me entregasse a todas as ondas de feminilidade que partem das mulheres desenhadas por Marc Chagall, esqueceria os Profetas. Portanto quero ir ver agora, e ver melhor, ajudado por Chagall. os grandes nomes da Profecia.

VII

Uma vez mais. corro, sem me preocupar com a ordem das páginas, aos rostos dominantes. Quem resistirá a curiosidade de saber logo como o pintor vê Job, Daniel, Jonas?

A primeira página sobre Job é a página de sua miséria. Mas em sua miséria, ao menos, ele está sozinho. Ao contemplar o homem em sua simples miséria, parece que minha compaixão adormece. Aceito o infortúnio.

Quão mais dolorosa para mim é a página seguinte na qual Satã vem tentar o homem infeliz. Este Satã alegre, este Satã um pouco barrigudo, este Satã de rosto moderno, por um instante me faz rir. E, de repente, censuro-me por ter rido. Nesta página o pintor dialetizou a ironia. Será ela um jogo, será uma crueldade? Satã é bastante inteligente para pretender tentar um Profeta?

Mas Job é inabalável. Permanece pensativo, tranqüilo em sua miséria. Quando reza, é um mestre da oração suave, sem veemência. O pintor que ilustra o Livro de Job faz-nos viver em profundidade os instantes da resignação delicada.

Em contraste com as páginas que ilustram, com Job, a não-violência, encontramos o negro rosto do Eclesiasta. A página é muito chagalliana. O pássaro de Chagall é aqui um astro igual ao crescente da Lua. Não traz ele as tábuas da Lei? O perfil do profeta nos remete à tristeza de suas palavras legendárias.

VIII

Viramos a página para voltar a viver, escutando o Cântico dos Cânticos. Chagall, aqui, está em plena vida, pois mostra-nos de novo um mundo ornado por mulheres. Estas pranchas são, para mim, o mundo feminino em expansão. O destino do mundo é criar mulheres. Uma mulher não nasce, por exemplo, das harmonias do vento, nos ramos de uma árvore? Uma mulher não repousa, toda branca e gorda, sobre uma grande folha de palmeira? Parece que instantes do Paraíso acabam de soar. A esse sinal de felicidade reencontrada, Chagall desenha belos corpos enlaçados, cabeças coroadas que beijam belas moças; belas formas brancas vêm clarear o céu da noite, viver no êxtase de um vôo com os pássaros da felicidade.

IX

Ao despertar das alegrias exuberantes que experimentou ao ilustrar o Cântico dos Cânticos, Chagall vive o peso de Baltazar.

O festim acabou. Bebeu-se nos vasos sagrados roubados "da casa de Deus em Jerusalém". Mas, quando o sacrilégio está em seu auge, uma mão sem braço escreve sobre a muralha: *Mené, Mené, Thekel Upharsin*. Daniel explicará o prodígio. Mas é o instante de pavor que Chagall quer expressar. Coloca o pavor nos próprios dedos do Rei da Babilônia. O tremor está nos ossos de Baltazar. Não diz o Livro que os joelhos do Rei "batiam um contra o outro"? Todo o rosto de Baltazar traz o sinal de um cataclismo psicológico. Um rei do mundo é então derrubado por um presságio. As palavras fatídicas trabalham, para além do coração do homem, todas as forças do universo. As palavras escritas

na muralha transtornam a história. Em duas páginas, Chagall nos relembra essa revolução no destino de Israel.

X

Mas eu sonho mal esses infortúnios de rei. Em minha aventura de leitor, fico impaciente por chegar aos abrigos de meus grandes devaneios. Quantas vezes, desde que tenho o livro de Chagall em meu quarto, nesta pequena baleia que é meu quarto com flancos cobertos de livros, não retornei para alimentar meu devaneio com as imagens de Jonas!

Chagall não usa de astúcia com a lenda. O peixe aí aparece, às vezes menor do que o Profeta, às vezes já digerindo o náufrago! Assim o querem os devaneios que brincam até à inverossimulhança com a dialética do continente e do conteúdo. O mar também não é, por si só, um peixe gigantesco? Jonas está verdadeiramente no seio das águas. E o mundo das águas que, desde o primeiro naufrágio, engoliu o Profeta: "As águas tinham-me cercado até à alma; o abismo tinha-me envolvido de todos os lados; os caniços tinham-me rodeado a cabeça" (Livro de Jonas, II, 6). Mas, do fundo desse sepulcro marinho, do fundo desse túmulo vivo que é o peixe engolidor, Jonas reza ao Senhor. O ventre da baleia é ura oratório.

Chega então o momento em que Jonas deixa o mundo das escamas para ser despejado na praia de areia. Jonas reencontra os homens. Seu destino de Profeta começa e Chagall no-lo mostra correndo em direção a Nínive, para levar até lá a palavra de Deus.

Tendo relido os quatro capítulos da Bíblia para situar bem os desenhos de Chagall, volto a contemplar o rosto de Jonas. Não sei se este rosto traz o testemunho das proezas do náufrago. Mas ele me fala, ele me olha. Para mim, é uma das maiores figuras deste livro. Mas tantos outros rostos me atraem! Vou continuamente de Jonas a Daniel, de Daniel a Jonas. Daniel, a cabeça sobre o travesseiro, emerge de um sonho. Também Jonas não sai de um grande sonho? Também nós não sonhamos que somos tragados? Não pode o desenho de um grande artista despertar em nós as potên-

cias oníricas que criaram as mais antigas lendas? Entramos então num além do pitoresco. Começamos por sorrir quando vemos a cabeça de Jonas na garganta do peixe, e depois? somos tomados por devaneios que não riem mais. De repente tudo se torna grave, tudo se torna verdadeiro. A noite que nos toma em seu próprio sono é um oceano de águas dormentes. Então, mesmo quando a manhã é um pouco clara em nossa alma reencontrada, sabemos perfeitamente que, como Jonas, acabamos de ser salvos das águas.

XI

Desta forma, folheando livremente, com grande liberdade de devaneio, o livro de Chagall, detive-me num primeiro momento nas pranchas que despertavam em mim leituras esquecidas. Todos nós temos um museu íntimo onde ficam guardados os grandes seres da história, e um dos grandes encantos do álbum de Chagall é que este álbum torna-se logo um álbum de recordações.

Mas o livro de Chagall possui outro mérito. Força-nos a reabrir a Bíblia, abri-la em páginas cuja riqueza ignorávamos. Quero dizer agora, com toda humildade, como, com Chagall, fui à descoberta de meus profetas perdidos.

As figuras surgem então para mim inteiramente novas, sobre o próprio fundo de minha ignorância. Vejo-as antes de ouvi-las e corro para o Livro para saber o que disseram.

Aqui está Neemias, o Profeta que ora a Deus dia e noite para obter de um rei a autorização para reedificar Jerusalém. As chamas que queimam a Cidade ainda estão vivas. Neemias chora e reza, a pálpebra inchada e o lábio pesado. Chagall desenha o perfil da desolação.

Eis agora Joel. Aqui três rostos diferentes são necessários para mostrar-nos o Profeta chamando ao arrependimento e o Profeta prometendo o perdão. Por culpa dos homens o veneno está no grão das colheitas. Ouçamos as exortações do Profeta e o universo inteiro estará curado de suas feridas. O céu encheu-se de pássaros e o pássaro de Chagall traz em seu bico as flores da paz. Este pássaro, na

segunda prancha, é o anunciador do anjo que aparece no céu do terceiro desenho.

Agora Amos, o Pastor Profeta, o *Profeta que age*: "Porei fogo à casa de Hazeel e este fogo devorará o palácio de Ben-Hadad" (Livro de Amos, I, 4).

O palácio arde. Chagall desenha Amos sobre um fundo de incêndio. Busco um canto de paz neste mundo em chamas. Um curral permanece vivo no desastre dos palácios. Nele descubro o homem e a mulher tranqüilamente adormecidos. Também os carneiros aí repousam em paz. O Pastor-Profeta sabe que os carneiros preservam os homens dos infortúnios da guerra.

Que curiosa impressão recolho ao integrar um ínfimo detalhe numa cena grandiosa! Sinto-me como se estivesse descendo às profundezas de uma psicologia de criador. Enquanto tudo ardia, Chagall quis que algo sobrevivesse, que dois seres ternos dormissem tranqüilamente num canto escuro do quadro. As chamas do incêndio destruidor possuem uma claridade de sol. Mas, na sombra, a felicidade humana é, por si só, uma pequena luz.

O preto chagalliano é habitado.

XII

O livro de Chagall encerra-se com uma ilustração das visões de Zacarias. Essas visões anunciam, para Jerusalém e para Sião, o fim dos tempos de provações. O candelabro de sete braços, luz do Templo, ilumina todo o universo. Nesta luz universal, o anjo do céu fala ao Profeta, guia o Profeta. O grande cavalo ruivo de que fala o Livro sagrado atravessa um céu de sonho. Abrem-se caminhos que ascendem ao firmamento. Também para o homem existem caminhos que conduzem ao céu.

Compreendemos porque, há tanto tempo, encontramos nos desenhos de Marc Chagall carneiros e asnos, esses bons companheiros do homem, que trepam sobre as montanhas das nuvens, bem acima das montanhas da terra. O universo todo — animais, homens e coisas — tem um destino de elevação. O pintor convida-nos a essa ascensão feliz. Senti-

mo-nos mais leves ao contemplar esses viajantes do céu, esses viajantes inesperados que acreditávamos fixados à terra. Parece que aqui tocamos uma determinação de toda a obra do pintor: Marc Chagall desenha bem demais para ser pessimista. Confiar em seu lápis, confiar em seu pincel, logo o mundo é belo. O universo é digno de ser pintado. Faz bom tempo, sentimo-nos bem num mundo que é belo. A alegria de pintar é uma alegria de viver. O universo — os desenhos de Chagall o provam — tem, para além de todas as misérias, um destino de felicidade. O homem deve reencontrar o Paraíso.

XIII

Ao escolher um itinerário de leitura, dentre muitos outros, não pude dizer todas as riquezas da obra de Chagall. Seria preciso um livro inteiro para comentar uma tal obra. Para além das preferências que nos detiveram, seria preciso conhecer as próprias preferências do artista. Nem tudo está desvendado. O pintor, bem entendido, não tem que nos dizer a razão de suas escolhas. Mas, diante da exuberância de tanta riqueza de ilustração, coloca-se precisamente o problema de uma filosofia da ilustração. Para entender esse problema deveríamos reviver a solidão do pintor diante de sua página branca. Essa solidão é grande, pois nada o ajuda a extrair das trevas da história a fisionomia dos seres desaparecidos. Não há nada a copiar. Há tudo a criar.

E que tarefa, a de desenhar os Profetas, dar a cada um a originalidade de um rosto. Os Profetas de Chagall possuem, no entanto, um traço comum : são todos ohagallianos. Trazem a marca de seu criador. Para um filósofo das imagens, cada página deste livro é um documento onde pode estudar a atividade da imaginação criadora.

AS ORIGENS DA LUZ*

I

Repete-se indefinidamente que as fábulas de La Fontaine são dramas condensados, relembra-se que o fabulista foi um observador que corria os campos e escutava todas as histórias do mundo. Ao longo de sua obra, ele conta o que viu. Mas eis o inverso : Marc Chagall vê o que lhe é contado. Melhor : vê imediatamente o que se lhe ia contar. É visão criadora. É pintura inquieta. Ele também nos revela luzes ao mesmo tempo profundas e móveis. Colocando as claridades onde é preciso, cie conta.

Por qual admirável dom de sínteses condensou ainda mais era suas águas-fortes as já tão condensadas fábulas do fabulista? É porque, com segurança e felicidade, surpreendeu o *instante dominante* da narrativa. Olhe bem uma das gravuras e a gravura vai, sozinha, se pôr a fabular. Chagall soube apreender o próprio *germe* da fábula- Então, diante de você, tudo vai germinar, crescer, florir. A fábula vai sair da imagem. Por exemplo, você tudo sabe quando o pintor lhe mostra as duas cabras tolas, chifres contra chifres, sobre a tábua estreita que serve de ponte acima do abismo. Se não se recorda mais da fábula, olhe bem a imagem — ela vai lhe dar a moral da história. Fazendo-o ver, Chagall o faz falar. Prolongue o prazer de ver as duas frentes afrontadas

e encontrará rimas. A pintura de gênio vai forçá-lo a ser um poeta de talento.

Algumas vezes foi difícil ilustrar a comédia. Mas o olho chagalliano lê no fundo dos corações. Veja a página em que o sapateiro deve finalmente lhe contar as desventuras de um financista. Quanto a mim, eu o ouço rir, esse Gregório! Eu o ouço rir com o próprio riso de Chagall, um riso de vida plena, no inteiro ardor de ser vivo. Jamais, antes da água-forte de Chagall, o sapateiro Gregório bateu tão fortemente a gáspea, nem virou tão vigorosamente a cabeça para puxar o linhol. Você não adivinha por que? É que Chagall, o rápido Chagall, pegou o operário em sua alegria *final*, numa alegria jamais vivida antes, nessa *super-alegria* proporcionada por uma libertação, depois que ele entregou o tesouro e não *antes* de recebê-lo : para o inferno as preocupações! O galo pode cantar. Os ladrões — esses bons folgazões! — podem vir visitar o porão do sapateiro. Serão logrados. Desde a véspera, Gregório entregou ao financista os malditos escudos, as moedas que o impediam de trabalhar. Chagall sabe de tudo isso, diz tudo isso. Conta com a ponta que corre sobre o cobre polido, com o pincel que coloca alegrias suplementares nos momentos vivos. Ele conta: fábula com seus olhos abertos. Colha, portanto, o instante chagalliano e você terá o testemunho das forças acumuladas numa visão unitária. Chagall é um condensador.

Mas veja ainda a fábula *A raposa e as uvas*, que La Fontaine faz conter em oito versos. Ela aqui está em página inteira. O cacho está entumecido como a rã de outra fábula, para excitar o desejo da raposa. Mas a raposa chagalliana sabe quão longas são as diagonais no formato de um grande livro — e permanece, pois, tranqüilamente em seu canto. Ela não tem um toque de vermelho na ponta do focinho, não tem na cara essa chama que se vê no nariz de um bom vinhateiro? O vinho de todo o parreiral não poria um tom a mais. *A raposa de Chagall está embriagada pela alegria de desdenhar*. Sim, Chagall, como La Fontaine, sabe que isso vale "mais do que se lastimar"*. Também aí toda

a moral está construída apenas com linhas e cores. O olho agudo de Chagall "ouviu" tudo do diálogo entre o animal e a fruta.

II

Assim está feita a prova : os quadros são narrativas. Dizem, a seu modo, as fábulas mais eloqüentes. O espaço bem povoado por volumes e cores põe em andamento os personagens, homens e animais. Não há mais nada imóvel em um quadro de Chagall. No céu, as nuvens vão lentas ou rápidas, conforme um carneiro durma ou uma ágil lontra suba na árvore. Sente-se que a tempestade vai se acalmar, no mesmo instante em que o carvalho é desenraizado. Agora que o drama foi consumado, o caniço pode se endireitar. Chagall soube dizer os movimentos aéreos, colocou os rolos exatos nas bordas das nuvens agitadas. O céu de Chagall não é nunca um espaço desocupado. O céu de Chagall tem sempre algo a fazer. Chagall é um mobilizador.

Essa arte dos contornos, tão visível nas nuvens chagallianas, tão sensível nas frentes dos furacões aos quais Chagall dá plena força, nós a percebemos se examinamos uma água-forte não colorida. Então o água-fortista deve tecer suas sombras com mil traços finos, deve conduzir suas sombras para muito perto dos centros de claridade. Muito perto mas não demasiado perto. Jamais Chagall queria brutalizar a franja, deter essa sempiterna vibração dos contornos que dá a própria vida a tudo o que a luz do dia aclara, seja ao cântaro sobre a mesa ou ao limite do caminho. Veja, sinta como Chagall aperta docemente o colete de sombra ao redor de um peito de cisne. Que trabalho do preto é preciso saber conduzir para produzir tal brancura!

III

Que maravilhosa época a nossa, quando os maiores pintores gostam de se tornar ceramistas e oleiros! Ei-los, pois, que põem a cozer as cores. Com fogo fazem luz. Aprendem, química com os olhos; querem que a matéria reaja para o prazer de ver. Adivinham o esmalte quando a matéria ainda está mole, quando está ainda um pouco descorada, fraca-

mente brilhante. Marc Chagall rapidamente se torna um mestre dessa pinlura satânica que ultrapassa a superfície e se inscreve numa química da profundidade. E sabe conservar vivo na pedra, na terra, na massa, seu vigoroso animalismo. Mais uma vez temos prova disLo : ele estava predestinado a escrever fábulas, a inscrever fábulas na matéria, a esculpir na pedra seres fabulosos.

E era Chagall a vida é tão intensa que os peixes, em seu viveiro petrificado, conservam sua dinâmica de flechas. Tão livres são também os pássaros chagallianos que, encerrados em sua gaiola de pedra, continuam a voar.

Estamos bem diante do bestiário eterno, o bestiário criado desde a Gênese, felizmente posto em reserva na Arca de Noé. Vá ver a cerâmica de Chagall, para saber como todos os animais do mundo estavam fraternalmente amontoados. Essa comunidade do vivente, essa eternidade da vida, eis a filosofia de Marc Chagall. E a prova de que essa filosofia é concreta, tão verdadeira que se pode pintá-la, você o saberá desde que tenha comparado, na obra de Chagall, a Leda que acaricia o cisne à mulher importunada pelo galo. Ah! os galos de Chagall, que fariam sobre a terra se não houvesse mulheres? E seus bicos, que bicos!

Numa escultura primitiva — chagalliana ou assíria? — Chagall nos arrasta num imenso devaneio. A nxulhergalo acumula todas as ambivalências, formula todas as sínteses. Aqui estamos na fonte mesma de todas as imagens vivas, de todas as formas que, no ardor de aparecer, misturam-se, empurram-se, recobrem-se. O vivo e o inerte se associam. Os objetos de madeira e de pedra tornam-se seres de carne e músculos: o violoncelista é ura violoncelo, o cântaro é um galo.

E, da mais longínqua das épocas, os patriarjcas voltam a nos dizer as lendas elementares. Marc Chagall tem no olho tantas imagens que o passado conserva, para ele, suas cores plenas, guarda a luz das origens. Uma vez mais : tudo o que ele lê, ele vê. Tudo o que medita — desenha, grava, inscreve na matéria, torna resplandecente de cor e de verdade.

O PINTOR SOLICITADO PELOS ELEMENTOS *

Antes da obra, o pintor, como todo criador, conhece o devaneio meditaí).Le, o devaneio que medita sobre a natureza das coisas. Com efeito, o pintor vive de muito perto a revelação do mundo pela luz para participar, com todo seu ser, do nascimento incessantemente renovado de um universo. Nenhuma arte *é* tão diretamente criadora, manifestamente criadora, quanto a pintura. Para um grande pintor, que medita sobre o poder de sua arte. a cor é uma força criante. Ele sabe perfeitamente que a cor trabalha a matéria, que é uma verdadeira atividade da matéria, que a cor vive de uma constante troca de forças entre a matéria e a luz. Do mesmo modo, pela fatalidade dos sonhos primitivos, o pintor renova os grandes sonhos cósmicos que ligam o homem aos elementos, ao fogo, à água. ao ar celeste, à prodigiosa materialidade das substâncias terrestres.

Por isso, para o pintor, a cor possui profundidade, espessura, desenvolvendo-se, ao mesmo tempo, numa dimensão de intimidade e numa dimensão de exuberância. Se, num momento, o pintor joga com a cor lisa, a cor unida, é para aumentar mais o volume de uma sombra, é para provocar noutra parte um sonho de profundidade íntima. Permanentemente, durante seu trabalho, o pintor conduz sonhos situados entre a matéria e a luz, sonhos de alquimista nos

quais suscita substâncias, aumenta luminosidade[^], modera os tons que resplandecem muito brutalmente, determina contrastes onde podem se revelar lutas de elementos. Os dinamismos tão diferentes dos vermelhos e dos verdes dão testemunho disso.

Por outro lado, desde que aproximamos os temas alquímicos fundamentais das intuições do pintor, ficamos impressionados com seu parentesco. Um amarelo de Van Gogh é um ouro alquímico, ouro colhido de mil flores, elaborado como um mel solar. Não é nunca simplesmente o ouro do trigo, da chama ou da cadeira de palha : é um ouro para sempre individualizado pelos intermináveis sonhos do gênio. Não pertence mais ao mundo, é antes o bem de um homem, o coração de um homem, a verdade elementar encontrada na contemplação de toda uma vida.

Diante de tal *produção* de uma nova matéria, que reencontra por uma espécie de milagre as forças colorantes. cessam os debates sobre o figurativo e o não-figurativo. As coisas não são mais apenas pintadas e desenhadas. Elas nascem coloridas, nascem pela ação mesma da cor. Com Van Gogh, um tipo de ontologia da cor nos é subitamente revelado. O fogo universal marcou um homem predestinado. Esse fogo, no céu, justamente aumenta as estrelas. Até aí chega a temeridade de um elemento ativo, de um elemento que excita a matéria o bastante para dela fazer uma nova luz.

Um dia, Claude Monet quis que a catedral¹ fosse verdadeiramente aérea — aérea em sua substância, aérea no próprio coração de suas pedras. E a catedral tomou da bruma azulada toda a matéria azul que a própria bruma tomara do céu azul. O quadro de Monet está todo animado por essa transferência do azul, por essa alquimia do azul. Tal espécie de mobilização do azul mobiliza a basílica. Sinta-a. em suas duas torres, tremer com todos os seus tons azuis no ar imenso; veja como responde, em suas mil nuances de azul, a todos os movimentos da bruma. Ela possui asas, azuis de asa, ondulações de asas. Um pouco de seus contornos evapora-se e suavemente desobedece a geometria das linhas. A impressão de uma hora não produziu uma tal metamorfose da pedra cinza era pedra de céu. Foi necessário que o grande pintor escutasse obscuramente as vozes alquímicas das transformações elementares. De um mundo imóvel de pedras ele fez um drama da luz azulada.

Bem entendido, quando não se participa, do próprio fundo da imaginação dos elementos materiais, do caráter normalmente excessivo do *elemento aéreo*? não se conhece esse drama dos elementos, essa luta entre a terra e o céu. Acusa-se de irrealidade o quadro no próprio momento em que seria preciso, para se obter o benefício da contemplação, ir ao centro mesmo da realidade elementar, seguindo o pintor em sua vontade primitiva, em sua indiscutível confiança num elemento universal.

Num outro dia, outro sonho elementar se apodera da vontade de pintar. Claude Monet quer que a catedral se torne uma esponja de luz. que absorva em todas as suas fileiras de pedras e em todos os seus ornamentos o ocre de um sol poente. Então, nessa nova tela, a catedral é um astro doce. um astro ruivo, um ser adormecido no calor do dia. As torres brincavam mais alto no céu, quando recebiam o elemento aéreo. Ei-las agora mais perto da terra, mais ter-

1. Refere-se à catedral de Rouen, todas por Monet. (IV. do T.)

restres. ardendo apenas um pouco, como fogo bem guardado nas pedras de uma lareira.

Também aí se mutilam as reservas de devaneio que a obra de arte contém, se não se acrescenta à contemplação das formas e das cores uma meditação sobre a energia da matéria que nutre a forma e projeta a cor. se não se sente a pedra "agitada pelo trabalho interior do calórico".

Assim, de uma tela à outra, da tela aérea à tela solar, o pinlor realizou uma transmutação de matéria. Enraizou a cor na matéria. Encontrou um elemento material fundamental para enraizar a cor. Ele nos convida a uma contemplação em profundidade, ao nos chamar à simpatia pelo impulso de coloração que dinamiza os objetos. Com pedra, faz ora bruma, ora calor. Expressa-se com muita pobreza quando se diz que o edifício "se banha" num crepúsculo encoberto ou num crepúsculo resplandecente. Para um verdadeiro pintor, os objetos criam sua atmosfera, toda cor é uma irradiação, toda cor desvela uma intimidade da matéria.

Se a contemplação da obra de arte quiser reencontrar os germes de sua criação, deve acolher as grandes escolhas cósmicas que maicam tão profundamente a imaginação humana. Um espírito demasiado geométrico, uma visão demasiadamente analítica, um julgamento estético que se atravanca com termos profissionais, eis algumas das razões que impedem a participação nas forças cósmicas elementares. Essa participação é delicada. Não basta contemplar um tanque de água para compreender a absoluta maternidade da água, para sentir que a água é um elemento vital, o meio primitivo de toda vida. Quantos pintores carentes da sensibilidade especial requerida para os mistérios da água endurecem a líquida lâmina e fazem, como diz Baudelaire, "nadar patos na pedra"! A adesão à substância mais suave, mais simples, mais submissa aos outros elementos necessita de extrema sinceridade e longa companhia. É preciso sonhar muito para se compreender uma água tranqüila.

Assim, os elementos, o fogo, a água, o ar e a terra, que durante tanto tempo serviram aos filósofos para pensar magnificamente o universo, permanecem princípios da

criação artística. Sua ação sobre a imaginação pode parecer longínqua, pode parecer metafórica. E, todavia, desde que se encontrou o justo pertencimento de uma obra de arte a uma força cósmica elementar, tem-se a impressão de que se descobriu uma *razão de unidade* que reforça a unidade das obras mais bem compostas. Com efeito, aceitando a solicitação da imaginação dos elementos, o pintor recebe o germe natural de uma criação.

SIMON SEGAL*

O verdadeiro destino de um grande artista é um *destino de trabalho*. Em sua vida chega a hora em que o trabalho domina e conduz sua destinação. As infelicidades e as dúvidas podem atormentá-lo por muito tempo. O artista pode vergar sob os golpes da sorte. Pode perder anos numa preparação obscura. Mas a vontade de obra não se extingue desde que ela encontrou uma vez seu verdadeiro foco. Começa então o *destino de trabalho*. O trabalho ardente e criador atravessa a vida do artista e confere a essa vida virtudes de linha reta. Tudo vai em direção à meta numa obra que cresce. Cada dia, esse estranho tecido de paciência e entusiasmo torna-se mais ajustado na vida de trabalho que faz de ura artista um mestre.

Esse dar-se de corpo e alma à sua obra, o retomar a cada tela uma meditação sobre sua arte, para que essa nova tela seja a expressão de sua alma profunda, eis o segredo do destino criador de Simon Segai. Waldemar George, num estudo minucioso e penetrante, fala dos abundantes êxitos de tal labor. O testemunho de admiração que quero trazer, nestas poucas páginas, é um testemunho de filósofo, de filósofo que somente ama aquilo que o maravilha.

Nas horas sombrias da guerra, Simpn Segai, forçado a se esconder, não sai de sua água-furtada. Aí trabalha como um furioso, recriando o que viu. criando o que está ávido

por ver. É um período de fermentação, que mal se destaca de um longo passado submetido às servidões da profissão. Que explosão difícil na carreira de um pintor é a revolução na profundidade pela qual decide se tornar ele mesmo, ser, também ele, apesar das sábias preparações, um primitivo, o primitivo de uma pintura verdadeira, de uma pintura que será sua verdade!

Mas tudo muda para Segai e em Segai quando a Libertação¹ o restitui ao mundo dos vivos. O recluso da água-furtada corre para o mar. E rapidamente, para ele, a terra não é mais que um promontório, o cume de uma falésia. Sobre o mar é que o céu tem seus justos assentamentos. O horizonte imenso do oceano vai dizer ao pintor os desejos de visão do olho humano. Segai vai se tornar o pintor dos homens que vêm longe. Verá com eles e para eles um universo que não cessa de crescer. É no cabo de Ia Hague, na extremidade do Cotentin, que Segai vai buscar seu universo inimitável.

Lá, uma aldeia é para ele o que lhe permitirá nos revelar a humanidade, ora dolente ora selvagem, dos homens do mar. Com cores, o pintor nos falará da solidez, de todos os tipos de solidez : a do teto, a da muralha, a do homem. Lá, cada casa, cada prado, cada cercado é rodeado por um horizonte marinho individualizado. E uma luta é perceptível em todas as telas de Segai. Ele sabe que sobre uma paisagem tranqüila pode soprar uma tempestade. É preciso então que a paisagem tranqüila possua reservas de dureza; é preciso que a paisagem tranqüila conserve o traço de uma primitividade selvagem. Expressando esse caráter duro, abrupto, primitivo, Segai parece vir em auxílio de uma Natureza que deve resistir. Ele aumenta a realidade de cada coisa, dando-lhe resistência. Desse modo, a aldeia normanda de Jobourg no cabo de Ia Hague é para Simon Segai como Auvers-sur-Oise é para as últimas dores de Van Gogh, como o Taiti é a pátria do grande exilado.²

Sim, Segai construiu a aldeia com suas telas. Refez os telhados, cimentou as muralhas. Mobiliou as casas até dar a cada objeto, a cada utensílio, uma vertigem de individualização. Quando a tempestade despedaça o céu. Segai permanece em sua cozinha. Numa embriaguez de humildade, esse pintor dos horizontes desenha o fogareiro, a bacia, a cafeteira inverossimilmente rosa, o cântaro de cobre que vem de uma outra época. Em todos os seus objetos põe a marca segaliana, a marca de um devaneio que vê por toda parte seres singulares, seres que têm algo de pessoal a dizer ao pintor sonhador, ao pintor pensador. Segai capta esse instante de personalidade que todos os objetos possuem quando um pintor os olha decidindo que fará deles verdadeiramente uma obra. Nesses instantes é que precisamente se ata esse complexo de paciência e entusiasmo que faz de uma efêmera visão uma obra duradoura.

O pintor vai depois ao estábulo. Sabe que é bom, para um pintor da vida, explicitar seu bestiário, estabelecer simpatia com nossos irmãos inferiores. A porca tanto quanto o asno pedem que seus retratos sejam feitos. Põem à mostra tão sinceramente vidas singulares! Quanto à cabra, seria traição pintá-la diante da manjedoura. Para Segai, as cabras são perfis da falésia. Sobre o fundo de um céu imenso, as cabras normandas de Segai pastam ora flocos de nuvens, ora juncos espinhosos.

Vêm afinal camponeses e pescadores, rudes e simples porque vivem nas telas de Segai suas vidas interiores. Dir-se-ia que estão espantados porque um pintor quer fixar seus rostos numa tela. Seus grandes olhos se abrem mais, se dilatam mais ainda. Dos retratos feitos por Segai, as pessoas de minha pequena cidade diriam o que elas diziam de uma "•"iança sonhadora e febril: "Seus olhos lhe comem o rosto". "V ido se ordena no retrato, com efeito, para apoderar-se de um olhar, o olhar que fala do fundo da alma. Tudo é sacrificado para se atingir essa dominante da fisionomia humana. Que outros copiem, desenhem, fotografem; que façam retratos medindo, comparando. Segai quer o olhar, o olhar todo, tudo o que o olhar pode transmitir numa comuni-

cação de consciência. Há no olhar captado por esse pintor uma perspectiva das profundezas. Para além das aparências. Segai vai buscar, no fundo do ser. não sei qual história longínqua de um ser que esquece o presente.

Certo dia, Simon Segai quis fazer meu retrato. Era um dia de inverno em que eu estava inteiramente sonhador. Sonhava com a vida que me fez — não sei por que! — filósofo. Sonhava com tarefas inacabadas, inacabáveis. Em suma. Segai me surpreendeu numa hora de melancolia. Sem dúvida tenho outras horas. Mas aí está o testemunho de minha vida difícil. O pintor, estou certo, disse em sua linguagem uma de minhas verdades.

Porque quando olho mais demoradamente o retrato que Simon Segai fez de mim numa noite de inverno, eis que à distância de um terço de século — ó espanto! ó recordação! — em meus próprios olhos vejo o olhar de meu pai.

HENRY DE WAROQUIER ESCULTOR:
O HOMEM E SEU DESTINO*

Dois versos de Robert Browning vinham-me à memória enquanto eu sonhava diante dos seres criados em bronze e terra por Henri de Waroquier:

*From Browning some pomegrenate tühich, if cut deep
down the middle.*

*Shows a heart within blood-tinctured with a veined
humanity '.*

Com efeito, não é a necessidade de ir ao coração das coisas, o desejo de fender a romã ao meio para aí ver nascer o que tinge de púrpura os frutos da terra, enfim, não é o demônio da matéria aquilo que provoca o pintor que se torna modelador e escultor? Ao lirismo da cor que foi a alegria de sua vida, ele acrescenta o lirismo da matéria que faz tremer de emoção os dedos sobre a argila. Em Henri de Waroquier essa lição de aprofundamento é tão direta, tão concreta, tão sincera, que um filósofo não pode resistir a tal ensinamento. Todas as obras do mestre são meditações sobre a substância. A substância é nelas tomada em seu ato. no ato que dá as formas, nessa finura de ser que varia as cores. Abundam provas de que uma imaginação completa deve imaginar não somente as cores e as formas, mas tam-

bem a matéria era suas virtudes elementares. Na matéria estão os germes da vida e os germes da obra de arte. As pesquisas de Waroquier são outros tantos impulsos de vida nascente.

Mas permaneçamos, de início, no mundo das superfícies, bem perto ainda das claridades ostensivas, das luzes compostas, e vejamos qual tonalização o artista experimenta ao participar das forças colorantes. Que se contemple a série das Ledas e se compreenderá o que é um mito que nasce na substância. Porque Waroquier verdadeiramente aí seguiu as forças moleculares da coloração. Obrigou a luz do céu a trabalhar na matéria. Os longos pincéis do sol, ele os conduziu, em sábios volteios, sobre as placas onde dormia algum brometo de ouro, algum cloreto sabiamente combinado. Por um jogo de telas, de transparências, construiu o labirinto da luz. Como não viver em simpatia com o artista, com o sorridente feiticeiro que faz o sol trabalhar em seu lugar, com o astrólogo meticuloso que junta ouro solar e ouro terrestre, um ouro dos raios e um ouro mascarado nos sais e sulfuretos?

Que não se espante que a luz seja então imediatamente mitológica. Numa mitologia natural, impressa no coração dos elementos, vão nascer conjuntamente o cisne, em toda luxúria de sua brancura, e o ser feminino mal erguido da terra intumescida pela seiva primaveril. Eis-nos, pois, na origem das origens, nesse ovo cósmico que reúne e encerra as forças do céu e da terra. O artista desenvolve então as imagens, faz surgir a imagem, como um deus matemático tira, uma após outra, todas as conseqüências de uma primeira verdade. Do cisne e de Leda um ovo vai nascer, porque toda grande visão do mundo deve partir do ovo cósmico. E depois os amores da mulher e do céu vão aspergir o universo; desse amor vão surgir astros lactescentes, delírios planetários. Numa astronomia incendiada, Henri de Waroquier põe em movimento céus povoados de estrelas captadas em sua primitiva enormidade. São, diz ele, autócopias. Sim, o sol que trabalha a matéria engenhosamente oferecida pelo homem reflete-se ele próprio na matéria. Em

muitas páginas de poetas, o astro que ilumina é também um astro que vê; para muitos poetas, o sol é o olho do céu. Nas autotópias de Waroquier, ei-lo, o sol, tornado o pintor mesmo de sua própria luz. Imenso narcisismo que conclui no céu os estranhos sonhos de Leda.

Mas vamos dar mais um passo; vejamos Waroquier abandonar a superfície, vivamos sua admiração quando manipula a matéria plástica, quando vive em si mesmo e fora de si mesmo a plasticidade. O pintor reconhece então que o esboço é mais do que um bosquejo. Ele detém aqui a usura das palavras, rompe as preguiçosas sinonimias da linguagem que pende em direção à abstração. Sabe que o esboço é uma realidade que vive, que poderia viver, que poderia sobreviver. Assim, o modelador reconhece o sentido profundo das metamorfoses. Para um modelador, o ser intermediário é um ser completo. É preciso conservá-lo? É necessário destruí-lo? É preciso que o hoje seja a implacável negação do ontem? Ah! quantos ontens perdidos que se quereria reencontrar!

Mas se a imaginação se entrega, com toda sinceridade, às metamorfoses, ei-la que faz monstros, monstros que são reservas de força, fontes inesgotáveis de agressividade. Vocês verão que alguns, plácidos sob os primeiros golpes do desbastador, em seguida se formulam em chifres e dentes. Um *lautreamontismo*" está em germe nos germes da vida, no onirismo fundamental que conduz toda vida. Deixem que os germes se realizem e que os fermentos atuem — e vocês terão a vida em toda a grandeza de suas brutalidades. O pintor recuaria, talvez, em fixar formas tão audaciosas, mas desde que se trata do tempo da metamorfose, do momento embrionário da obra de arte, o homem que desfruta do poder demiúrgico de modelar vai até o final das forças nascidas na substância da terra. Ele vive uma hora completa

2. Relativo a Lautréamont, pseudônimo de isidore Duc, sse, escritor a cuja obra Bachelard dedicou um livro: *Lautréamont*, Paris. 1." ;d., Librairie José Corti. 1939. (N. do T.)

da vida e sai dessa história completamente tranqüilizado. Modelar é psicanalisar.

E quando, para um sonhador dos outros elementos, chega a hora extraordinária de dar à terra amorosamente acariciada a sanção do fogo, quando, após ter misturado terra e água, o artista confia a obra ao forno, para que a terra receba as virtudes finais da chama e a súbita leveza aérea de uma matéria delicadamente solidificada, então a emoção chega ao auge. Eu reencontrava essa emoção, eu, pobre filósofo, quando Waroquier me deixava ter nas mãos essa cabeça edipiana paradoxalmente frágil. E pensava nas grandes eternidades da beleza arduamente conquistada. Que idade têm essas obras? O homem as sonha como a natureza as teria sonhado. Sob sua crosta avermelhada pelo fogo, a terra, a argila, o pó misturado à água não deixaram ainda de viver a vida elementar. Um homem que cria no cume de uma longa vida de criação, projeta esses elementos — terra, água, fogo, princípio etéreo — na vida humana mais dramática.

Nessa curta história da força e da dureza conquistadas, seria necessário seguir Henri de Waroquier até à incrustação da figura humana — ou seja, do destino humano — no bronze. Nenhuma necessidade então de metáfora para dar um nome ao Refém. Aí está ele, em sua imediata grandeza, diante das forças que afronta, feito super-homem por uma adversidade desumana.

Vejam também, na *mais** desnudada das figuras, o homem de pálpebras abaixadas, orelhas inúteis, todo entregue a uma espécie de meditação ovóide, restituído à sua forma de ser criado essencial. Como não senti-lo sob o bronze como cheio de ""humanas veias", *with a veined humanity*?

Esses seres formados durante vinte anos de trabalho obstinado, à margem da felicidade de pintar, trazem todos eles a segurança da obra essencial. Do Anjo ao Jacente, eles dizem a vida completa — a vida simples e a vida dramática. Mas, já que o comentário de um filósofo não pode tudo acompanhar, restrinjamoss nossa? observações à ex-

traordinária série edipiana, que representa como que uma linha de criação contínua na obra de Waroquier.

Vinte e quatro vezes Henri de Waroquier retomou o grande sonho do homem marcado pelo Destino. Se se pudesse pôr em ordem essas vinte e quatro estações do calvário edipiano, ter-se-ia uma tragédia de terra e bronze que contaria, ao mesmo tempo, a miséria e a grandeza humanas, miséria e grandeza que somente a escultura pode condensar em rosto. Não sei qual rosto permanecerá em minha memória. O escultor me faz sonhar, me faz pensar. Algumas vezes, um semblante de Édipo me remete ao passado, parece-me que contemplo Édipo com os olhos vazados. Sim, reencontro seu olhar, antes que o infeliz saiba verdadeiramente a verdade, quando todavia já procura a horrível verdade; seu olhar é tão reto, esse olhar vem de tão longe, como que nascido no rochedo da cabeça, que produz dobras nas têmporas.

E depois, numa outra visão, parece que o capacete comprime a cabeça, que a cabeça é um capacete; a voz, como uma coruja selvagem, suspira na gaiola do coração. A fatalidade é íntima. Édipo vai saber, Édipo vai conhecer o segredo que os homens deixam dormir nas águas imóveis do passado.

E será necessário que, numa noite de suprema tristeza, o escritor faça um Édipo arruinado: o homem que totaliza a tragédia, o homem com olhos que maldisseram a luz, o homem que aniquilou o sol e o olhar e a esperança.

Mas o bronze não aceita definitivamente a derrota dos homens, o bronze é o símbolo do invencível, o bronze é rocha e coragem. E Henri de Waroquier, com todos os seus sonhos de força, vivendo na familiaridade da solidez incondicionada, cura o bronze de sua fraqueza transitiva. Completa a metamorfose edipiana. A glória de uma coroa volta a engrandecer a fronte atormentada. Sem buscar qualquer lembrança de cultura, pela própria força de sua visão criadora, o escultor nos faz compreender que Édipo cego é, no cume de seu destino, ura visionário. Aos anciãos de Colona ele não diz: "Sou cego. é verdade; mas minhas pa-

lavras não o serão'? Todo homem que sofreu não é um anunciador?

Nunca entendi tão bem que uma esculptura não é um instantâneo do que ao contemplar os Édipos de Henri de Waroquier. Sobre um único rosto Henri de Waroquier concentrou o sofrimento contínuo, o sofrimento que caminha sem dilação, como uma fatalidade. Sim, leia um único rosto escrito no bronze por Henri de Waroquier — e você verá toda a tragédia do homem em luta heróica com a Fatalidade.

O COSMOS DO FERRO*

O cosmos do ferro não é um universo imediato. Para abordá-lo é preciso amar o fogo, a matéria dura, a força. Não o conhecemos senão por atos criadores, corajosamente educados.

Antes de entrar na forja criadora, Eduardo Chillida tentou destinos muito mais simples. Queria ser escultor. Puseram-lhe, de acordo com o aprendizado clássico, as mãos na argila. Mas, conta-se, suas mãos logo se revoltaram. Mais do que moldar, ele queria desbastar. Porque era necessário aprender a trabalhar os espaços sólidos, manipulou o cinzel contra blocos de gesso. Mas o gesso lhe oferecia apenas delicadezas fáceis! A luta das mãos ele a quer fina e forte. A pedra calcária e o granito fazem de Chillida um escultor pleno.

Tais devaneios da dureza progressiva podem parar aí? O cinzel não é o vencedor cotidiano da pedra? O *ferro* é mais duro do que o granito. No extremo do *devaneio duro* reina o ferro.

Esse grande lutador das matérias duras descobre, além disso, que a massa interna das estátuas conserva uma resistência inatacada. Sonha então com uma escultura que provocaria a matéria em sua intimidade. A escultura da pedra encerra, para Chillida, um espaço pesado, um espaço que o criador humano deixou sem trabalho. Para nos ajudar a

desfrutar do espaço material, reanimando as forças essenciais, a pedra nada mais pode. A pedra é massa, não é nunca músculos. Eduardo Chillida quer conhecer o espaço musculoso, sem gordura nem peso, O ser do ferro é todo músculo. O ferro é força reta, força firme, força essencial. Pode-se construir um mundo vivo cujos membros são todos de ferro. Chillida larga o cinzel e o maço. Pega a tenaz e a massa forj adora.

E foi assim que um escultor se tornou ferreiro.

Outras peças aéreas devem ser suspensas. Dizem sua harmonia em todos os azimutes. São tão solidamente compostas que esquecemos o fio que as sustentam. Há nelas uma espécie de liberdade de símbolos. Cada sonhador pode encerrar aí seus sonhos. Para mim, essas obras de ferro voador são gaiolas-pássaros, pássaros-gaiolas, gaiolas que querem voar; mas não forço ninguém a sonhar como eu sonho, a ler como eu o destino de tais obras que realizam uma síntese da substância e do movimento. No ferro, o movimento forte encontrou sua verdadeira substância. O certo é que Chulida desperta o devaneio do ferro em liberdade.

Por outro lado, em todas as obras de Chillida o ferro impõe suas próprias iniciativas. A obra se desenvolve sem plano nem desenho prévios. Este ferreiro que quer realizar, com toda pureza, o devaneio forjador, é hostil a qualquer maquete. Um modelo reduzido seria apenas uma pequena rede de fios de ferro dobrados por dedos preguiçosos. Seria a própria negação do gênio da forja.

Com que fervor Chillida me conta o crescimento autônomo de uma obra! Revive, ao falar, o diagrama de seu trabalho. Tal dia, o martelo maior trabalhou incessantemente; a peça foi dez vezes recolocada no fogo. Tal outro dia, sobre a ponta da bigorna, com pequenos gestos, o martelo, contente por soar, forjava uma imagem leve. Que diferença entre o jorro das fagulhas sob os golpes fortes e as pequenas fusadas do ferro que escurece! Em tais experiências é que o ferreiro sente todos os dramas — tão diversos! — do ferro e do fogo.

Mas chega o momento em que o trabalhador sabe que o drama terminou, que as dimensões da obra foram alcançadas. O espaço está conquistado. O escultor-forjador está seguro então de ter feito o ferro dizer o que a pedra não podia. Encontrou o segredo da solidez livre de toda inércia.

Se se estava tentado a designar essas obras sob o título geral de *ferraria abstrata*, perder-se-ia imediatamente o benefício do espantoso estímulo que elas dão à imaginação material. Seria julgar apenas pelas formas das obras, que

são feitas à glória da matéria¹. Aqui o ferreiro nos convida a seus longos devaneios sobre a imagem material do ferro. Ele conhece a alma complexa do ferro. Sabe que o ferro possui estranhas sensibilidades. Ferros que acreditamos finalizados por sábias metalurgias continuam a viver surdamente. Pouco a pouco, recebem não se sabe qual patina interna que ressurge na forja sob a violência do martelo. Mas quão mais complexos se tornam ainda os ferros abandonados! Para as portas da basílica franciscana consagrada à Virgem de Arangazu, Eduardo Chillida quis partir de um ferro empobrecido, de um ferro envelhecido, abandonado. Martelou o ferro enferrujado. A ferrugem está agora inserida no metal, inofensiva, reconciliada. Está pronta para as maravilhas de um ferro incorruptível. Ela traz valores ruivos ao cinza implacável do metal. E as portas são felizmente, ao mesmo tempo, jovens e velhas, sólidas na entrada da nova igreja.

Sem dúvida, não é mais o tempo em que os bons cutileiros enterravam, por longos anos, o aço que deveriam trabalhar. Entretanto, lê-se ainda em um livro muito positivo, consagrado ao ofício de serralheiro, na Enciclopédia Roret² : "O ferro e o aço parecem adquirir qualidade por meio de uma longa permanência fora da luz. em lugares sombrios e úmidos. . Os ferreiros que têm necessidade de uma peça de ferro de grande tenacidade empregam, de preferência, pedaços de ferro que ficaram muito tempo em um muro, tais como gonzos de portas e de grades. . . Na Espanha, os bons canos de fuzis são feitos com velhos ferros de mulas; por isso é que as escopetas mais apreciadas levam o nome de *herraduras* em seus canos."

As tradições e os devaneios são consoantes : o verdadeiro ferreiro não pode esquecer os sonhos primitivos. O devaneio concreto o domina. Tudo nele se torna história.

longa história. Ele se recorda da ferrugem e do fogo. O fogo sobrevive no ferro frio. Cada golpe de martelo é uma assinatura. Quando se participa não apenas da obra realizada, mas da obra tomada em sua força e em seus devaneios, recebem-se impressões ao mesmo tempo tão concretas e tão íntimas que se percebe bem que aqui as seduções de uma arte abstrata são ineficazes.

UM DEVANEIO DA MATÉRIA*

A tinta de escrever, por suas forças de alquímica tinctura, por sua vida colorante, pode fazer um universo, se apenas encontrar seu sonhador. A prova aqui está, neste negro álbum, na comovente contradição do preto e do branco. Em vinte e quatro páginas, José Corti restitui à tinta sonhadora todos os seus perdidos cristais. O químico a quis neutra, esta tinta, bem dissolvida em seus sais, seus sulfatos, bem ligada em sua goma leve, indiferente a tudo o que se escreve com ela. Mas, se antes de qualquer escrita, antes de qualquer vontade de desenhar objetos, antes de qualquer ambição de revelar signos, um sonhador obedece aos sonhos íntimos de uma substância mágica, escuta todas as confidencias da mancha, eis que a tinta se põe a dizer, preto no branco, seus poemas, põe-se a desenhar as formas do longínquo passado de seus cristais. Pois, afinal, o que quis fazer José Corti? A tinta sozinha pode revelá-lo, porque estes *Sonhos de tinta* são, na verdade, os sonhos da tinta. José Corti submeteu-se, de fato, à vontade do líquido negro; sentiu no fundo dessa vontade não sei qual nostalgia do ferro e do alume, que queriam, um e outro, espalhar-se, lutar, associar-se, reviver, proliferar, empurrar-se, criar.

Eis-nos, pois, diante do mundo imediato da tinta. Naturalmente é o mundo mineral, o mineral reencontrado. Jamais a forma pode estar tão próxima da matéria quanto

na beleza mineral. A beleza dos minérios duros produz aqui, sob nossos olhos, a beleza de suas conchas minerais. Para que poderiam servir a moleza, as carnes e as linfas que acumulam, nos invertebrados, em poucos dias, grosseiras couraças? O mundo mineral realiza diretamente seu trabalho, sua rosa das areias, seus sombrios basaltos. A tinta circula como um sangue negro e a pena ou o pincel ou qualquer outro instrumento de sortilégio segue, sonhando, a fibra, a ponta. No seio da tinta a pedra recomeça a germinar.

Então o próprio branco da página põe-se, ele também, a florescer. Ficamos admirados de como, com tinta tão preta, o autor pôde encontrar a matéria de tantas brancuras. Deve-se reconhecer, uma vez mais, que as forças oníricas são todo-poderosas. Quando se sonha com toda sinceridade, as linhas de força do sonho seguem sua disciplina própria; o encaracolado é pura natureza, naturalidade pura, sem *mise en plis* -¹ O ato mineral vai por si mesmo a seu verdadeiro Fim. A pedra se enrola, o sulfato arremessa dardos. Todas as riquezas são exteriores.

Com que geografia da profundeza esses hieróglifos do mundo mineral nos fazem sonhar? Edgar Quinet, ao ter de caracterizar os mitos e os poemas da China eterna e imóvel, considerava todas as suas imagens como tradução de uma escrita cósmica, como uma escrita inteiramente natural que usa a Terra toda como escrivadinha. Os signos do mundo cá de baixo, o desenho das encostas e do riacho, a fenda da pedreira são submetidos, nessa visão, a uma decifração que possui tanto sentido quanto a leitura astrológica das constelações. É a uma semelhante litomancia que nos convidam os *Sonhos de tinta* de José Corti. Nossa sorte está ligada a verdades cristalinas, a formas de duras convergências metálicas.

Que cada um dos "leitores" — leitores que lêem os signos — escolha aqui, portanto, o mineral de seu próprio

destino: o mármore, o jaspe, a opala; que cada um encontre a gruta onde vegeta a pedra que lhe está intimamente relacionada; que cada ura abra o geode que é o secreto coração oculto sob a frieza do calhau! Se souber escolher, se escutar os oráculos da tinta profética, terá a revelação de uma estranha *solidez* dos sonhos. Baudelaire, depois de tantos pesadelos fugidios, gostava de encontrar em suas noites o que chamava de sonhos de pedra, "os belos sonhos de pedra!". José Corti nos oferece, também ele, seus sonhos de pedra, seus poemas de pedra, sua poesia de tinta.

E todas estas páginas estão tonalizadas por essa vontade de estrutura sólida, de permanência mineral, vontade extraída dos poderes do preto. Há em certos fogos ébrios de resina uma vontade que quer a total negridão de seu fumo. As belezas da obra de José Corti procedem verdadeiramente dessas vontades materiais profundas. O negro dado à luz pelos sonhos de um poeta da tinta, o negro saído de suas próprias trevas nos entrega seu esplendor.

A ADIVINHAÇÃO E O OLHAR NA OBRA DE MARCOUSSIS*

Há em toda adivinhação uma espiritualidade viva e melancólica, uma mistura de secreta serenidade e leve angústia, porque o adivinho dá sempre um pouco de sua própria luz para aclarar os outros. Vemos se animar essa fina e móvel dialética, com seus jogos indefiníveis de delicado sacrifício, em todos os olhares dos *Adivinhos* gravados por Louis Marcoussis. Eles já sabem, já vêem e já sentem a grande infelicidade definitiva, aquela que necessariamente dramatiza o alto destino de um homem? Em todo caso, a espiritualidade adivinhadora, que descobre numa alma ainda ignorante de si o fundo obscuro da vontade fatal, carrega sempre, na obra do Mestre, a marca de uma longínqua tristeza. O olho do adivinho encontra então o meio de ser. ao mesmo tempo, terno e agudo; é piedade e coragem.

Esse olhar, que era o de Marcoussis, reanima-se dezeses vezes para nós no olhar dos dezesesis prospectores. Olhe-os olhar e você terá uma medida da vontade de ver. da coragem de ver. Você então compreenderá que uma tamanha vontade na luz do olho pode sonhar o inacreditável. E o valor humano de tão grande vontade de vidente é logo consolo para todas as tristezas da descoberta. Que o adivinho olhe o astro ou a mão, o pássaro ou o dado, a carta ou a ohave, que procure a substância do futuro na nuvem

intumescida ou no nó cristalino da límpida esfera, o olhar adivinhador segue sempre, ao mesmo tempo, dois princípios contrários de penetração : a inteligência e a simpatia, a força da alma e a delicadeza do coração.

Portanto, se se quiser receber o duplo benefício da obra de Marcoussis, será necessário meditar sobre este álbum duas vezes, exercitando-se sistematicamente nas contemplações complementares da inteligência e da intuição, buscando as ressonâncias nos dois registros humanos — o dos esforços fiéis e o das surpresas provocadas. Entre essas duas contemplações, cada um colocará o mundo de «uas próprias ansiedades, de suas íntimas revoltas. Talvez venha a reconhecer qual é, para ele, o adivinho que melhor interroga, o adivinho que talvez poderia lhe emprestar seu olhar. Aqui é preciso decidir pelas preferências, se se deseja encontrar as profundas lições do olhar adivinhador.

Entre as gravuras de Louis Marcoussis, escolhi, por uma secreta eleição, a adivinha dos ossinhos. Ela é jovem, é bela. Ainda está jogando. Mas já sabe. E, depois, a janela está aberta. . . O ossinho é o dado natural, aquele que traz o signo esculpido pela natureza na dura pedra animal. Seu S, seu oco, sua fina borda falam a mão sonhadora, enquanto um olho arregalado vê o futuro que sonha. . .

E de que água sombria a mão deste ancião sente o frêmito? De que água funerária ele pressagia o destino? Nosso século de tolice utilitária procura sempre uma água para matar a sede de seus bois. O adivinho de Marcoussis pressente outras confluências. Ele nos restitui a nosso próprio vale, inclina-nos em direção a nosso exato declive, onde o fluido de nosso destino — doce matéria! — seguiria suavemente, pausadamente, para algum lago tranqüilo onde a morte se embala. Ó duração inclinante, fonte que sabe morrer! Com esse destino de vale é que sonha o descobridor de nascentes de Marcoussis.

Uma vez que tenhamos sabido escolher nosso adivinho, compreendemos que toda adivinhação é um conselho. Por seu poder de destino conselheiro é que todas as pranchas do álbum podem exercer sua função em nossa casa e mere-

cem a intimidade de nosso quarto. Aqueles que são guiados pela nuvem encontrarão aí o semblante exato que sabe interrogar as formas passantes. Em sua prisão, serão animados por todas as forças viajoras do universo. Ao contrário, o perfil da adivinha que mira as profundezas do cristal ensinará um pensamento inteiramente diverso. Esse novo mistério, como sempre na obra de Marcoussis, é a ocasião de uma calma específica. Atento e sossegado, que olhar!

Por outro lado, é impressionante que as "ferramentas" da adivinhação sejam, de qualquer modo, tratadas como secundárias. É sobre o adivinho, sobre suas mãos alongadas, seu rosto, seu olhar, que devemos meditar. Numa obra, ao mesmo tempo variada e completa, nos é proposto *adivinhar o adivinho*, o que somente podemos fazer participando da adivinhação. O que o objeto faz é apenas ditar uma maneira de adivinhar. Na mão do adivinho, ele apenas desperta forças finas, aptas a tocar a ainda fluida matéria de um futuro. O objeto coloca no exato lugar os traços do vidente, para que ele veja além do objeto. Se pudéssemos pôr essas atentas contrações sobre nosso próprio rosto, nós também veríamos... A arte de Marcoussis convida-nos a ser psicólogos do invisível. Aconselha-nos a fazer um outro semblante, a ter um olhar ao mesmo tempo mais profundo e mais tranqüilo para mirar não mais coisas, mas signos. Todos esses rostos que encaram um futuro devem nos ajudar a compreender que o futuro é essencialmente um rosto. As coisas nos devolvem olhar por olhar. Elas nos parecem indiferentes porque as olhamos com olhar indiferente. Mas para um olho claro, tudo é espelho: para um olhar sincero e grave, tudo é profundidade.

As fórmulas abstratas dessecaram tudo e escreve-se chãmente que se olha o futuro no rosto, sem sequer se distinguir as formas mais elementares da coragem de ver. Mas sob as formulas, eis agora as verdades. Eis um homem que viu, que passou a vida a ver. que quis ver. Tão longas meditações concentradas no mais analítico dos olhares deram a Louis Marcoussis o direito de gravar o Vidente.

MATÉRIA E MÃO*

Um escritor romântico, pintor nas horas vagas, acreditava fazer voto de realismo ao proclamar : "'Para mim, o mundo exterior existe." O gravador se compromete mais: para ele, a matéria existe. E a matéria existe imediatamente sob sua mão obrante. Ela é pedra, ardósia, madeira, cobre, zinco. . . O próprio papel, com seu grão e sua fibra, provoca a mão sonhadora para uma rivalidade da delicadeza. A matéria é, assim- o primeiro adversário do poeta da mão. Possui todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar. O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário.

Meditando-se *materialmente* sobre as páginas deste Álbum \ encontra-se a ação salutar de mãos dinamizadas pelos devaneios da vontade. O resultado estético feliz não oculta a história do trabalho, a história das lutas contra a matéria. As próprias astúcias do ácido contra o cobre, os estratagemas tão diferentes dos entalhes da madeira, a prudente aproximação da pele granulada da pedra, enfim os tempos heróicos do gravador nós os revivemos se tomarmos consciência da matéria inicial atacada pela mão.

Pensamos em Georges Braque, que escreve : "Para mim,

o processo de realização tem sempre precedência sobre os resultados esperados". A gravura, mais que qualquer outro poema, remete-nos ao processo de criação.

Sim, a primeira matéria atacada permanece lá, sob o papel, mais no fundo do que a pasta celulósica: a madeira e o cobre não podem se deixar esquecer, trair, mascarar. A gravura é a arte, entre todas, que não pode enganar. É primitiva, pré-histórica, pré-humana. Já a concha gravou seu manto na inspiração da substância de sua pedra. A concha não trabalhou com o mesmo buril a sílica e o carbonato.

Essa consciência da mão no trabalho renasce em nós na participação no ofício do gravador. Não se contempla a gravura: a ela se reage, ela nos traz *imagens de despertar*. Não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois à imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação.

Porém, já que o mais precavido processo de execução é, segundo Braque, uma das primeiras felicidades do criador, é preciso prestar atenção às alegrias dos primeiros desenhos, quando, antes do ácido sobre o cobre envernizado, o poeta da mão sonha, lápis nos dedos, sobre a página em branco. Já se disse alguma vez esse primeiro duelo das matérias, essa justa com armas não afiadas, antes do instrumento de pleno agravo? Quem gosta de ir ao minúsculo das coisas, à competição da matéria negra e da matéria branca, ganhará em escutar o físico. Entrará então no mistério das lutas dos gnomos atomizados. Viverá uma incrível dialética da coesão e da adesão. Pois o que faz o desenhista? Aproxima duas matérias; empurra suavemente o lápis preto *em direção* ao papel. Nada mais. A coesão do grafite é então solicitada à adesão pelo papel imaculado. O papel é despertado de seu sono de candura, despertado de seu pesadelo branco. A que distância começa o mútuo apelo, o íntimo apelo do preto e do branco? A partir de que limite a adesão extrovertida ultrapassa a coesão introvertida? Em que momento a vaga de átomos de carbono — negro pólen — deixa a mina para invadir os poros do papel? Em sua lin-

guagem rápida a física responde : a 10^5 centímetro, a um décimo milionésimo de milímetro. Os átomos são ainda mil vezes menores.

Eis o lápis sobre o papel.

Eis onde a falange sonhadora torna ativa a aproximação de duas matérias; eis onde as matérias empenhadas no desenho concluem e fixam a ação da mão obreira.

Assim, com a mais extrema delicadeza, a mão desperta as forças prodigiosas da matéria. Todos os sonhos dinâmicos, dos mais violentos aos mais insidiosos, do sulco metálico aos traço? mais finos, vivem na mão humana, síntese da força e da destreza. Explica-se então, ao mesmo tempo, a variedade e a unidade de um álbum no qual dezesseis grandes trabalhadores vieram cada qual nos dar a vida de uma mão. São elementos de uma confissão da dinâmica humana, elementos de uma nova quiromancia, aquela que, ao desvelar forças, revela-se criadora de um destino.

INTRODUÇÃO À DINÂMICA DA PAISAGEM*

Ao perder a cor — a maior das seduições sensíveis —, o gravador conserva uma possibilidade: pode encontrar, deve encontrar o *movimento*. A forma não bastaria. Apenas a forma passivamente copiada faria do gravador um pintor menor. Mas, na enérgica gravura, o traço não é nunca um simples perfil, nunca um preguiçoso contorno, nunca uma forma imobilizada. O menor traço de uma gravura é já uma trajetória, já um movimento, e se a gravura é boa, o traço é um *primeiro* movimento, um movimento sem hesitação ou retoque. A gravura é feita de movimentos primitivos, de movimentos confiantes, completos, seguros. O traço então conduz massas, impele gestos, trabalha a matéria, confere a qualquer forma sua força, sua flecha, seu ser dinâmico. Eis por que um filósofo que passou dez anos de sua vida a refletir sobre a imaginação da matéria e sobre a imaginação das forças se encanta com a contemplação ativista de um gravador e se permite expor, sobre cada gravura da presente obra, suas próprias reações. No reino dos devaneios da vontade pode-se esperar desencadear reações tão simples que elas se tornam objetivas. Nas raízes do querer encontra-se a mais forte das comunhões. Um artista e um filósofo devem, aqui, entender-se facilmente.

Se a paisagem do poeta é um estado d'alma, a paisagem do gravador é um caráter, um ímpeto da vontade, uma ação

impaciente por agir sobre o mundo. O gravador põe um mundo em andamento, suscita forças que inflam as formas. provoca forças adormecidas num universo plano. Provocar é seu modo de criar. Para exprimir essa luta primeira, essa luta essencial, esse combate antropocósmico, propusemos recentemente uma palavra : o *cosmodrama*, no sentido em que a psicanálise recorre aos *sociodramas* para analisar as rivalidades humanas. Sem dúvida, é sobretudo na vida social, no intercâmbio das paixões, que o homem se choca com as contradições de seu destino. Mas a natureza está aí também para nos chocar. Mesmo sua beleza não é plácida. Para quem se engaja num cosmodrama, o mundo não é mais um teatro aberto a todos os ventos, a paisagem não é mais um cenário para passeadores, um fundo de fotógrafo no qual o herói faz ressaltar sua postura. O homem, se deseja saborear o enorme fruto que é o universo, deve se sonhar como seu dono. Eis aí seu drama cósmico. A gravura é, talvez, na ordem cósmica, o que nos proporciona mais rapidamente essa dominação.

Quando chegarmos ao comentário pormenorizado da obra de Albert Flocon, teremos numerosos exemplos dessa dominação dramática do mundo. Mas gostaríamos de fazer sentir, de modo a priori, intemperante metafísico que somos, a tomada de posse total dos objetos pelo gravador, a imperiosa dominação de um mundo gravado. Sem dúvida, todo criador de formas reivindica com justiça o poder de habitar intimamente as formas que cria. Mas enquanto o poeta habita suas imagens placidamente e o pintor se declara o princípio irradiante de suas nuances, parece que o gravador, na rudeza essencial de suas tomadas de posse, está em constante revolta contra limites. Uma ponta de cólera transparece em todas as suas alegrias. Antes da obra, durante a obra, após a obra, cóleras trabalham os olhos, os dedos e o coração do bom gravador. O trabalho do buril quer essa hostilidade, esses agulhões, esse corte, essas incisões — essa decisão. Uma vez mais : toda gravura dá testemunho de uma força. Toda gravura é um devaneio da vontade, uma impaciência da vontade construtiva.

Essa força íntima, descoberta nas coisas, é que confere ao objeto gravado, à paisagem gravada, seu relevo. Um pintor do século passado gostava de repetir, para caracterizar a visão trabalhada, a visão dominada: "É necessário que um pintor se construa um bom par de óculos." De *dinamômetro* é que o gravador necessita. Mais exatamente, ele é o dinamômetro universal que mede os ímpetus do real, o levante do fermento terrestre, a oposição da massa dos objetos.

Desse modo, este escultor da página em branco é, sob vários aspectos, a antítese do filósofo. A paisagem do filósofo, a paisagem pensada, é plana, sistematicamente plana, gloriosa às vezes por ser plana. Estranha dominação metafísica do mundo, que não toma consciência de si senão quando o mundo está longe, diminuído, empalidecido, negado, perdido! Por isso, como é salutar, para um filósofo, essa provocação concreta, simples e direta que nos vem da gravura!

O gravador, com efeito, permite-nos reencontrar os *valores de força* no estilo mesmo em que o pintor nos ensina o valor de uma luz. Esses valores de força estão no relevo duramente conquistado, conquistado pelos pequenos recursos do preto e do branco, nas formas habitadas por um movimento superabundante, impaciente por surgir.

Algumas vezes o traço é um canal de forças, conduz à meta uma vida bem realizada. Outras vezes é uma flecha que não acaba de ferir. No fundo, a gravura possui uma temporalidade especial, movimenta-se num tempo que não conhece lentidão, que não conhece moleza. Nela os choques [^]e exasperam. Seus movimentos são simples, mas emanam das fontes da vitalidade.

zida sobre a página branca, não é o fóssil inerte das cóleras criadoras. Possui, para o sonhador que aceita as provocações da imagem, para aquele que quer *querer ao ver*, funções de esumulação ininterruptamente reavivadas. Aqui a vista que sabe, ao mesmo tempo, ser aguda e sonhadora provoca a mão. Por mais inexperientes que sejamos na arte do gravador, um instinto comum, vindo das profundezas, nos faz compreender as cóleras iniciadoras. Essas cóleras sutis e felizes são para nós outros tantos encorajamentos a querer.

E, de resto, do próprio fato da necessária hierarquia dos traços, quão direto e inteligente é o conselho de querer que nos chega do gravador! Porque a paisagem gravada é obrigatoriamente hierárquica. Não podendo repetir tudo, é preciso que proclame. Portanto, parece que, ao contemplar uma gravura, sempre se sabe pelo que se deve *começar*. A paisagem gravada nos coloca no primeiro dia de um mundo. É a primeira confidencia de um criador. É um começo. Ora, *começar* é o insigne privilégio da vontade. Quem nos oferece a ciência dos começos, nos faz doação de uma vontade pura.

o real é captado em caracteres que convidam à ação, que convocam à intervenção do homem no mundo, que canalizam as forças criadoras desordenadas.

Podem nos objetar que as manchas do teste de Rorschach possuem a virtude de inquirição no inconsciente pelo fato mesmo de lhes faltar significação objetiva. A gravura, podem dizer, é ao contrário ultra-significante. Pareceria, pois, que o desenho ultra-claro não poderia ser um detector das formas obscuras do inconsciente.

Tais objeções não levam em conta as necessidades do orgulho humano. Esse orgulho duplica a memória, duplica o inconsciente enraizado no passado. É ébrio de antecipações. Vive de futuro grandioso, de vontade num campo ilimitado. Mas o orgulho sofre também um recalque. Se fosse deixado em seu movimento natural, somente ficaria satisfeito uma vez transformado em senhor de um universo. Se se deseja conhecer esse orgulho sobre-humano que trabalha a alma humana, é necessário interrogá-lo cosmicamente. Então não importa que a questão seja primitivamente clara! Ela é logo velada por sua enormidade. Assume logo um mistério pelo fato de que interroga, não a vida comum, mas a vida sobre-humana.

Bastaria então ter um álbum dos tipos de ações cósmicas para determinar as reações específicas naquele que quiser se submeter a uma participação sincera na paisagem gravada. Algumas vezes uma única imagem provoca uma avalanche de confidências que vêm nos instruir sobre as alturas insensatas do orgulho humano, sobre o que é preciso chamar de *complexo de Júpiter*.

Se empreendermos uma psicanálise desse complexo de Júpiter, ficaremos espantados com seu poder de encobrimento. Muito freqüentemente o complexo de Júpiter oculta-se sob uma aparência de modéstia. O orgulho e a modéstia formam uma ambivalência tão atada quanto a ambivalência do amor e do ódio. Para desmascarar esse complexo de Júpiter, para desemaranhar essa ambivalência de orgulho e humildade, será uma felicidade possuir uma boa coleção de paisagens gravadas.

Também os valores estéticos são acompanhados aqui por valores decididamente psicológicos ou até mesmo psicógenos. Uma *teoria das forças*, paralela à *teoria da forma* tão justamente celebrada em psicologia, está em germe nas determinações hierárquicas da gravura. Em outras palavras, a vontade de poder necessita de imagens; a vontade de poder se faz acompanhar, portanto, por uma imaginação do poder. Meditando as imagens que nos oferece Albert Flocon, reconheceremos que elas nos dão consciência de uma vontade de poder, despertam em nós atos primitivos, vontades primeiras, a imperiosa alegria de comandar o mundo, de reconstruir os seres do mundo no máximo de sua grandeza. Uma espécie de júbilo direto, sem causa consciente, inteiramente psíquica — que é propriamente a beleza psicológica —, acompanha os valores puramente estéticos da gravura. Teremos numerosos testemunhos desse júbilo na presente coletânea, se seguirmos o gravador desde seus gestos primitivos até sua tomada de posse do mundo.

Em resumo, a paisagem do gravador é um ato. É um ato longamente meditado, um ato concluído com lenta energia sobre a dura matéria metálica. Mas, por um insigne paradoxo, essa lentidão ativa nos desvela a inspiração de forças rápidas. Assim, o gravador nos incita a agir, a agir depressa. Ele nos revela o poder da imaginação dinâmica, da imaginação das forças. Uma paisagem gravada é uma lição de poder que nos introduz no reino do movimento e das forças.

í

A planície é fugidia — é um movimento de fuga que, sob suas paralelas amontoadas, varre, dissolve o horizonte. Assim acaba o mundo: uma linha, um céu, nada. Ao longe, a terra não trabalha. Tudo então se aniquila.

Mas eis o tabuleiro dos campos cultivados, os sulcos civilizados dos proprietários, as propriedades violentadas de todos esses ladrões de terra, as demarcações, os limites, os fossos. O gravador, como um lavrador, poe-se a trabalhar

em cada cerrado. Goza a comunhão da.« ferramentas : o arado não é o buril da gleba'()

Para exprimir a diversidade dos campos, o pintor teria necessidade da cor das searas : encheria os primeiros planos com os feixes vermelhos e rosas do enérgico sanfeno, com um amarelo de colza esquecido nos trigos. A cor distrai, reveste, floresce. A cor embalsama. Mas com ela deixamos a terra. A cor não trabalha. A cor não tem vontade.

O gravador nos conta seu trabalho, sua lavra, sua tão próxima vontade. O buril nos devolve à matéria firme. Sim, o cobre é um solo.

Mas todo trabalhador sonha cosmicamente : o gravador da planície vai ao encontro de um grande sonho de trabalho da terra. Sob esse trabalho monótono e duro, eis, com efeito, que o campo se torna ventre, seio, torso, corpo. A gleba se infla, a gleba assume o relevo de uma forma cortejada.

Flocon consegue, às mil maravilhas, destacar as formas dessa transformação. Com linhas produz massas, com a pianura estendida faz uma mulher deitada. O sincretismo do trabalho e do amor está aqui manifesto.

Esta prancha é, portanto, um verdadeiro Rorschach para a psicanálise dos instintos de propriedade. Nestas duas grandes praias ela suscita a ambivalência da posse : a terra ou a mulher? Ou antes : a terra e a mulher. Os grandes sonhadores não escolhem.

II

As lendas poéticas gostam de recontar que Afrodite nasceu da espuma das ondas : brancura e rendas bastam ao poeta para fazer uma mulher. O pintor evocaria antes Nausicaa. Para ele, o mar é uma mulher quando uma virgem nele se banha. Ele é seduzido pela luz duplicada dos reflexos e se encanta com as formas efêmeras. O gravador, dissemos, consagra-se ao movimento. Aqui está uma prova. A mulher que nasce das ondas é uma vaga primitiva. É um torso que surge de um movimento oprimido, opressor, é a própria respiração da vaga atormentada, o peito das águas

^
is
^ '
ei?
§ **
\$ ^
"7 ?:
i? . _'.
^ .'-
js •
g

cheias de paixão. Então a mulher é, verdadeiramente, irresistível onda das profundezas,

Se não participas da energia volumétrica do desenho das águas, desse humano crescimento das forças do mar, a forma gravada por Flocon poderá nada mais ser do que uma forma abandonada em algum pantanal. Verás apenas o infinito das lonjuras, a paz longínqua, sempre longínqua. dos horizontes marinhos. Terás perdido a grande dialética dos mares : a calma para os olhos acomodados ao infinito e sempre a tempestade — uma tempestade à medida do homem, se for preciso mesmo à medida de uma mão de criança, na angra tão próxima; é aqui, na onda que morre a teus pés, que o movimento é realidade primeira. É aqui que o movimento das águas desperta tuas forças provocadoras, te chama para todas as provocações.

Então como a vaga mais próxima não se intumesceria? Como o mar guardaria uma planura de espelho? Eis aqui pernas, seios e colo que se inflam para ti, que rolam em tua direção.

A paisagem marinha revelada pela gravura é uma paisagem da força. O gravador prefere a força à evanescência da imensidão. E essa força é direta, cheia de sons, rica de desejo. O gravador descobre instintivamente esta grande lei da dinâmica imaginária : todo movimento que se aproxima de nós torna-se movimento humano, vontade humana.

III

O mundo é aqui complexo : o mar à direita, à esquerda, ainda campos, campos cultivados, e depois um grande quebra-mar, um imenso trabalho de homens que vai até o horizonte, em direção às montanhas. A vontade inteiramente terrestre do artista não pode abdicar : Flocon ama a dureza do real, ama o *paredão* — veremos freqüentemente os belos resultados perspectivados que tira dele —, o paredão que contradiz o mar, E, todavia, nesta gravura Flocon quer trabalhar no céu. O semáforo o ajuda numa conquista da verticalidade. Por mais lastrado que esteja pelas belas matérias duras, ei-lo que parte para uma aventura aérea.

Desse modo, no céu apesar dele mesmo, Flocon grava nuvens. De início, como qualquer um, revê as formas da água, revive o movimento das águas, o deslizar fácil das nuvens que flutuam sobre os planos tão bem diferenciados do mundo aéreo. As nuvens e as brumas desenham horizontes móveis, horizontes superpostos. Todos esses seres flutuantes são as realidades visíveis dos grandes círculos do céu.

Mas o temperamento terrestre é tão dominante em nosso gravador que ele nos oferece uma verdadeira *nuvem terrestre*, uma forma que não mente, uma forma que não é uma vã promessa feita aos olhos, nascida de um complexo de luz e vento. Reencontramos no céu de Flocon a forte mulher do mar. Ela nasceu, desta vez, de um turbilhão lançado pelos cumes. Seu corpo sai de uma voluta geometrizada.

Mas que ambivalência nas adorações de um gravador! As formas amadas, por mais aéreas que sejam, ele as acaricia com o buril.

IV

Completando o ciclo das três primeiras gravuras, consagradas à terra, à água. ao ar, a quarta gravura é dedicada ao fogo. Certamente seriam necessários quatro álbuns para dizer em pormenor os traços da imaginação material de cada um dos quatro elementos. Mas as substâncias fundamentais são reveladores tão poderosos para a imaginação que uma única imagem sincera nos diz muito.

Caráter marcante da cosmologia de nosso gravador é a ausência das representações animais. Flocon vai diretamente das forças materiais às forças humanas. A salamandra que vive no fogo é, para ele, ura intermediário inútil; as chamas não são línguas de víbora; os jatos abrasados não são serpentes torturadas; a brasa dourada, sob a carapaça do carvão, não é uma carne de dragão. O lobo devorador dos alquimistas é um fogo sem luz, sem delineação; sua força hipócrita não inspira o buril de Flocon.

O fogo que se prepara no canto da gravura já é uma aglomeração humana, uma multidão agitada. Sente-se a for-

tialha frenética das Lanças e dos estandartes e passa-se logo da realidade que queima ao amor que inflama.

O amor que inflama! Essa pobre e velha metáfora que nenhum poeta ousaria mais escrever, que vida nova possui quando o artista a *desenha*, quando verdadeiramente se torna, sob sua mão, um *movimento*. Então o par é turbilhão. Uma gavinha encantada, vibrante, feita de dois corpos humanos, atravessa os círculos sombrios, vai mais alto que as fumaças e as brumas, perfura a abóboda do céu, produz no céu os movimentos siderais, as espirais criadoras, leva ao empíreo feixes de ouro, uma cabeleira de messes. A gravura toda recebe esse movimento ascensional de hélice, esse movimento de torção das chamas primeiras, essa força máscula que torce uma carne branca.

Mas as gravuras de Flocon freqüentemente nos revelam, mais ou menos recalcada, uma vontade de civilização. O fogo deve servir, o fogo deve fundir o metal e o vidro. O fogo é então o músculo do forno, com suas milhares de tenazes ele trabalha o minério. Vê os andaimes das usinas de fogo, os fornos para maleabilizar o ferro, a moldagem do gusa plano. Nada de cinzas, nada de escórias na imaginação ardente de Flocon. Tudo é transformado por uma força radical. Assim caminham os grandes sonhos, os sonhos da potência cósmica do homem.

A quarta figura é a imagem do fogo vigoroso. É um teste de vigor.

Um tratado sobre a paisagem gravada não estaria completo se não chegasse a traduzir a tenacidade das verduras. os poderes invasores da vida clorofílica. O prado não é um manto — é a primeira vontade da terra. Uma filosofia da vontade de poder vegetal ainda está por ser criada.

Esta prancha única de Albert Flocon já é preciosa para uma filosofia do vegetalismo. Com efeito, nada prova melhor a ação dinâmica da imaginação do que a luta no seio da imagem mais serena, mais bem equilibrada, mais tranquilamente reta: o tronco de uma árvore majestosa. A árvore e o homem lutam muitíssimo de perto, nesse combate antropocósmico que tem longa história nos devaneios humanos. Quem sairá vencedor? A árvore é sarcófago erguido que irá devorar uma carne humana, segundo os velhos devaneios da árvore dos mortos, ou é antes o homem que vem buscar para seus músculos, para seus nervos, a força da fibra? A árvore possui mão, uma longa mão branca. E o braço do homem expande-se como uma palma. Uma raiz de árvore é já uma perna. Uma perna de homem assume uma torção perfurante para se instalar, como uma raiz, profundamente na terra. Estamos verdadeiramente no nó de um metabolismo de imagens. Tronco de carvalho e tronco do corpo humano: eis uma desgastada parelha da linguagem corrente. O gravador a reanima, restitui-lhe a força de imagem primeira, porque dessa parelha extrai realidades mais dinâmicas do que formais. De fato, é o atleta Milon que vem provocar o carvalho, excitar as forças do carvalho. Dois heróis dinâmicos aqui hitam, um contra o outro.

Quando falávamos, em nossa introdução, de cosmodrama e de teste de vontade, pensávamos já nessa interrogação dramática colocada pela árvore de Flocon. Porque aqui é preciso escolher, é preciso apostar. E nossa contemplação dinâmica hesita entre o masoquismo vegetal e o sadismo lenhador.

Talvez até uma tal contemplação perseguida numa participação dinâmica de todo nosso ser seja reveladora de nossas aspirações por uma primavera decisiva, ou sinal de nossa aceitação do destino de inverno. Talvez ao divagar

diante da árvore de Flocon possamos encontrar os excitantes contrários das forças vernais e das forças de outono que em nós se contradizem, em qualquer tempo, em qualquer idade, fazendo do homem o mais forte integrador das forças contrárias do eterno retorno. Nossos sonhos, nossos sonhos móveis, dão-nos o domínio das estações. O mito dos velhos esposos Filemão e Baucis, transformados pela morte em duas árvores vigorosas, possui uma ação cotidiana sobre o autêntico sonhador das florestas. A gravura que totaliza o devenir humano de uma árvore e o devenir vegetal de um homem confere a esse mito permanente atualidade. Ajuda a psicanalisar uma das ambigüidades mais profundas do onirismo vegetal.

VI

As notas que redigi sobre as gravuras de Flocon são reações de um filósofo solitário. Têm, à falta de outras virtudes, a espontaneidade de um sonhador isolado. Em relação a maioria das pranchas, Flocon e eu não buscamos um "território de acordo". Entretanto, diante da sexta prancha, encontro-me sem sonhos. Perguntei então a meu amigo: "Quanto a você, quais foram seus sonhos quando gravou seus pequenos dançarinos dominados por dois torsos quebrados?"

São, disse-me Flocon, os Ancestrais. Veja duas massas modeladas na matéria do passado! Porque o passado é matéria, porque o passado é barro, terra manipulada, terra usada que se desfaz em pó. Dessa terra ancestral caem as figuras de um dia. Um canto de guitarra é o eco de uma alma de outrora, o lamento quase alegre de antigos amores. Levado por esse sonho sonoro, o homem, girando sobre um pé erguido, fraco pião, põe-se a zumbir.

Sobre o grisado raiado dos grandes corpos, o choque do preto e do branco parece-me tão violento como se um movimento maior que os gestos arrastasse a ronda efêmera. São apenas sete dançarinos, mas neste canto da folha parece-me que pulula a núpcia, que a alegria de uma reprodução encontra sua hora de exaltação.

Uma obsessão pela cor procura dourar os ombros das mulheres e a linha que aponta para o sol nos arrasta num mundo de luz.

O sol é aqui a única garantia de futuro. Os Ancestrais massivos, o Presente agitado, a Luz — eis as três idades, os três tempos sonhados por um gravador.

VII — VIII

É necessário não separar as gravuras VII e VIII, pois resolvem o mesmo problema. Construir o colosso de Rodes ou a Minerva gigante é uma necessidade dos sonhos dominadores. A vontade de poder necessita de imagens enormes, de imagens à medida de sua enormidade. E é bom e salutar que tais construções se confessem claramente, como uma boa consciência de construção, pondo à mostra gloriosamente seus artifícios. Depois, tudo será possível no universo, quando o templo do peito viril fornecer seu constante modelo de solidez, quando o ventre da mulher, como uma magnífica rorbelha, estiver seguro de seus vínculos.

Devia-se, portanto, conservar na gravura que constrói um peito os audaciosos andaimes. Eles são os eixos da vontade de construir, ura permanente convite ao trabalho humano. Por tais procedimentos é que Flocon nos remete incessantemente às forças incoativas, às forças ao mesmo tempo inteligentes e espontâneas.

O *paredão* tão curiosamente sintomático da arte de Flocon desponta no horizonte. Ele coloca sua geometria simples sobre o universo dominado pelo Colosso, sobre o mar dominado pelo Farol Humano.

Paralelamente ao homem construído com numerosas placas de aglomerados, meditar-se-á sobre a formação mais arredondada da mulher : músculos para um ventre, dobras de carne para um berço.

O homem é pedra, a mulher é terra. A mulher é construída com massas, o homem é construído com fragmentos.

Indo agora de uma prancha à outra, compararemos incessantemente as certezas viris e a confiança feminina. Teremos aí duas figuras para analisar a androginia que

permanece no fundo de todo inconsciente. Conheceremos o ser que nosso inconsciente quereria completar, em função de qual ideal — viril ou feminino — nosso inconsciente quereria trabalhar.

Daí, passando para o mundo, de acordo com nossa coragem ou nosso cansaço, diremos que o mundo foi começado ou que esta inacabado. Em lugar de testes relativos ao homem, teremos pois testes relativos ao universo, dois testes importantes que mostram claramente os valores voluntários, o poder de construir.

IX

Fatigado de construir, fatigado de lavrar, fatigado de amar, eis a gravura do casal abatido. Que se compare esta gravura com a que abre a coletânea. Aqui o ser humano ainda está associado à terra dos campos, ser humano restituído à nudez da planície. Mas nenhum sonhador tocado pela imaginação terrestre se deixará enganar. Desta vez, a gleba nao mais se levanta, a terra está prestes a assimilar o adormecido, prestes a absorver, a sepultar o par aniquilado. A mão do homem mostra músculos que não trabalham mais, músculos que perderam a alegria de possuir, músculos que não mais defenderão um bem inconquistável.

A paisagem é um dorso. Também ela perdeu o sentido das forças nascentes. Nada prova melhor que uma forma não é tudo do que o fato de uma forma inflada não ser necessariamente o signo de uma força de tumefação.

Em nossas pesquisas rorschachianas da vontade, utilizaríamos de bom grado esta gravura como um teste para marcar a supressão consentida da verticalidade, como marca da aceitação do nivelamento. A terra nao é aqui um repouso salutar. É um repouso que não prepara nada, repouso que nao repousa de nada. Dinamicamente, a gravura IX é a antítese da primeira gravura.

O trabalhador-pensador está em repouso? Conserva todavia seus músculos salientes. O mundo permanece para ele um canteiro de obra, o mundo é para ele uma tarefa em aberto. Os signos e os símbolos do duro labor, que constituem uma segunda região ontológica, são traduzidos numa geometria simples, numa geometria de pontas e ângulos. Enfim, a companheira do trabalhador, como um sonho interposto, vem complicar ao mesmo tempo o homem e o mundo.

Sonhando-se este conjunto complexo, tem-se uma experiência muito nítida de uma contínua contradança de imagens. Nada é estável nesse devaneio que mistura amor e trabalho.

Essa mobilidade imaginária sobre fundo de repouso parece-nos uma grande lição de psicologia elementar. Conjugando, numa comum negridão, as pontas agudas dos monumentos e os nervos repuxados do trabalhador, o sonhador é remetido a essa doçura de viver que se inspira no repouso feminino. As imagens se atraem e se repelem sucessivamente, em recíprocas magníficas. É a própria vida da imaginação.

Uma tal página, com três domínios — homem, mulher, mundo erigido — prova a futilidade das falsas unidades estéticas. Assim, às vezes o artista ganha em multiplicar os centros de interesse. E esta gravura, pelo fato de sua triplicidade, é uma perturbadora interrogação. Dentre aqueles que ela interroga, há os que aí vêem um homem desalentado, duplamente desalentado. Outros, sonhando mais profundamente, têm, ao contrário, o invencível sentimento de que tudo recomeçará : o amor e o trabalho.

A gravura X é, pois, um teste de coragem de singular sensibilidade.

XI

O suplício do tabuleiro. O sonho da pedra fria. A prisioneira, rompidas todas as cordas, arrasta-se sobre o frio mármore.

Visa a uma liberdade negra, uma porta para a noite libertadora, noite ainda de veludo sombrio, noite que beira o mar agitado pela borrasca.

Encontrei nesta extensão do ser por meio apenas da perspectiva de losangos reunidos um esquema do sonho labiríntico. Isto é bem o labirinto sem paredes¹, o labirinto sem causa externa, o labirinto nascido de uma infelicidade íntima. É o simples sulco de um longo sofrimento, o traço doloroso de uma opressão toda interior, não se sabe qual suplício de um enforcado horizontal.

Sente-se perfeitamente que o mundo do tabuleiro não perdoa, não termina, não tem margem. Sempre os quadradinhos negros e brancos continuarão sua tortura geométrica fácil. O suplício não tem fim. Todavia, a gravura é tão bela, tão artificiosamente bela, que subverte os valores psicológicos inconscientes. São necessárias almas mui profundamente labirínticas para sofrer aqui simpaticamente, para se lembrar de um corpo adormecido num desfiladeiro desconhecido, de um corpo que gostaria de ser verme, enguia, serpente, lontra, e que sofre por ter ancas.

XII

O homem, em seus grandes signos, possui um valor cósmico. Todo grande valor estético do corpo humano pode colocar sua marca sobre o universo. Uma cabeleira prova isso aqui. Ela invade a paisagem familiar de Flocon. Reconhecemos ao longe os campanários e as torres; seguimos, uma vez mais, o paredão que civiliza o mar. Mas, no primeiro plano, a cabeleira prepara suas redes e suas trancas. Vai prender o universo em suas fofas espirais, em seus frágeis anéis. Um mundo de leveza vem contradizer o mundo da perspectiva linear.

Então, ao sonhador cósmico, ao sonhador que completa e aumenta qualquer imagem, são revelados os valores cósmicos da cabeleira. As mais loucas metáforas são verdadeiras.

A cabeleira é uma floresta, uma floresta encantada. Os dedos nela se perdem numa carícia infindável. Ela é moita, é cipó. É adorno, obra-prima feminina. Eis o vegetalismo animal, o vegetalismo humano, o tão profundo vegetalismo da mulher.

Inúteis espirais invadem o céu azul. Um anel de cabelo esquecido enrosca-se em torno das flores.

Depois de ter seguido todos esses jogos encaracolados lançados sobre o universo, o sonhador retorna às fontes negras da cabeleira. A cabeça humana assume então uma força *terrestre*, Ele pertence verdadeiramente à terra, retirando da terra seu poder de produção. O gravador soube, de fato, colocar-nos num centro de inversão das metáforas. É trivial a imagem dos literatos que nos dizem que a floresta é a cabeleira do monte. Porém, esse monte cabeludo uma vez gravado não é uma evidente realidade?

Desse modo, por sua simplicidade e por sua nitidez, a gravura nos coloca na própria passagem de ágeis inversões. Diante de uma tal imagem, o sonhador está então em estado de imaginação aberta. Duas vezes aberta, pois uma imagem de homem se abre sobre o mundo e uma imagem de mundo se abre sobre uma beleza humana.

XIII

Inumeráveis são as metáforas que, nos poetas cósmicos, nos dizem que o sol é um olho aberto sobre o inundo. Com singular convicção, a imaginação afirma que o que ilumina vê. A luz vê.

Flocon realiza a inversão dessa imagem cósmica e nos oferece o olho-paisagem. Uma parte do rosto humano já é todo um mundo. Ao longe estão as sobrancelhas e os cílios, como sebes sobre a terra dos campos. Embaixo estão os homúnculos, caros a Flocon, que vão ver o olho, num suave e lento passeio sobre as arredondadas ribanceiras.

Sonhos liliputianos começam. Esses sonhos liliputianos nos desprendem do mundo das grandezas servis. Eles nos fazem alternadamente grandes e pequenos. E temos fre-

qüentemente a revelação da grandeza do minúsculo. Vivemos uma estranha comunhão do imenso e do detalhe. Em equilíbrio sobre a simples ambivalência das grandes e das pequenas dimensões, recebemos todos os benefícios da imaginação cósmica.

Albert Flocon. na cosmologia do olho, emprega como metáfora dominante *a água do olhar*, Para ele, a pupila é um poço e sobre os círculos da íris navegam barcos à vela. Depois vem a zona da limpidez, a grande bacia das lágrimas. Mas tudo isso é tão vasto que os pesares são leves. O olho é todo um mundo ocupado em olhar.

XIV

Os seres de Flocon não podem morrer. Um primeiro testemunho disso é a luta, um tanto melodramática, da mulher enterrada na areia do deserto. Um segundo testemunho é a arrogância de um fêmur que realiza sua última proeza na gravura XV.

Vejamos inicialmente a paisagem da areia assassina.

Aproveitando as variações indicadas pelas figuras anexas, é possível compreender facilmente as possibilidades de revolta do ser afundado na areia. A mão quer o sólido e, em sua confusão, procura um apoio absurdo no vento, agarra-se ao simum.

Mas nem tudo talvez esteja perdido e os sonhadores da força têm, ainda aqui, como apostar. Eles se classificarão segundo sua escolha, conforme façam aliança com as forças cósmicas ou com a força humana. Uma gravura como esta é então uma balança. Dá uma medida da imaginação dinâmica. Esclarece a psicologia da revolta. Por outro lado, numa psicanálise pela imagem pode-se impor uma retificação hipnótica. Uma mão crispada é muitas vezes suficiente para se reencontrar uma consciência de energia — um joelho que salta é prova de que "tudo não acabou" —. um seio que aflora possui uma dinâmica de esperança.

Os seres de Flocon não querem morrer.

Nestes tempos de pintura abstrata, talvez se reconheça na gravura XV a súbita evidência de uma abstrata dança macabra neste fêmur que faz pontas.

Sobre o paredão de Flocon, como os trabalhadores já partiram, o osso humano vem rodopiar. Vem colocar no centro do mundo um novo turbilhão. É ele que produz o jato de poeira que rola no horizonte, que envia cometas terrestres à face do céu.

Ao lado das ferramentas abandonadas, é ele o ser ativo. K o maço pesado e ágil que ainda aplaina o aterro quando nada mais no mundo vive para trabalhar.

E depois, uma espécie de alegria articular inscreve-se nesta articulação. Uma consciência de eixo permanece neste osso descarnado- Esta biela dos quadris quereria ainda girar. E é sempre assim : as ferramentas do movimento são habitadas por uma energia indestrutível. Existe melhor prova da essencial virtude dinâmica de toda gravura?

O *mundo destruído*, desde que visto por um grande poeta da força como Albert Flocon, não pode permanecer um inundo inerte. Nestes fragmentos, nestes pedaços quebrados, o dinamismo não foi aniquilado. Os objetos são núcleos de força. O caos é apenas uma cólera passageira.

A imaginação não pode viver num mundo arrasado.

Dance ou trabalhe, o osso de Flocon nos dá uma lição de vida.

O "TRATADO DO BURIL" DE ALBERT FLOCON*

Com que vigor e com que nitidez o gravador reencontra a pré-história da mão! Desde o primeiro traço sobre a pedra das cavernas ao mundo gravado sobre o cobre, nós o sentimos verídico e profeta. Seu ofício é verdadeiro porque enérgico, porque em contato com a matéria real e forte. Na ponta do buril nascem, ao mesmo tempo, consciência e vontade. O gravador não pode ser passivo; nada copia; para ele é necessário produzir tudo, produzir com um mínimo de traços, criar as superfícies cercando-as, fazer surgir os volumes pela exclusiva superposição das perspectivas.

Nunca o poder de construir foi mais bem evocado, incitado, planificado do que nos álbuns do gravador-construtor que é Albert Flocon. Seu *Tratado do Buril* é uma verdadeira coletânea de exercícios para a vontade digital. Sua leitura confere à mão inteiramente entregue à preguiça uma impaciência por desenhar, a esperança de gravar. E vou incessantemente do texto às pranchas e das pranchas ao texto, sem saber bem o que leio melhor, o que é mais demonstrativo. No texto, as frases curtas não são atos do trabalhador, não conservam a marca da energia do buril sobre o cobre? E as pranchas não possuem vigorosa eloquência, não oferecem o plano claríssimo de um discurso do método para a vontade de construir?

Mas o filósofo já manifestou bastante, numa página. seu entusiasmo metafísico. Quer agora instruir-se, quer seguir linha por linha o relato de um buril animado, um buril vivo, um buril criador de vida. Quer participar da consciência da ferramenta, da consciência do artesão que escolhe a matéria justa de sua ação. Do metal ao papel branco, nada é esquecido nas confidências de nosso gravador.

Na escolha do cobre liso, testado com ura sopro, embaciado pela respiração, já se asseguram as certezas do criador. Como é grande uma superfície plana! Que grande território de sonho é uma planície de cobre! E aqui está a relha do arado, eis o bisel do buril, afiado cada manhã sob o olho esperto do trabalhador. Antes do trabalho, imagino uma espécie de prece da vontade incisiva. Para o gravador, tudo o que é doce na vida deve se tornar rude na obra. E eu o ouço rir, com frieza, das asperezas de sua obra.

II

Toda vontade não possui um destino geométrico! (Temos muitas provas disso ao meditar sobre as gravuras do Tratado.

De início, a gravura da mão-compasso, da mão que realiza a tradicional medida da palma, da mão que — do polegar ao indicador — toma posse racional da terra a ser edificada.

Depois, a gravura que, com três dedos separados, dá o triângulo de referência para um universo em construção. Flocon coloca-nos nas mãos as três perpendiculares, o nível e o esquadro. Orienta a viga e a pilastra. Para ele, a geometria comanda.

Um sorriso vem gravar-se no seu primeiro dedo com

são aqui colocados *filosoficamente* entre natureza e medida, entre devaneio e criação. Como não pensar na *Melancolia Matemática* de Albert Dürer? Um sonho de dimensões cúmplices, de dimensões místicas arrasta o velho e o jovem gravador, quando eles conferem aos objetos uma atmosfera cósmica. O poliedro de Albert Dürer e o dodecaedro de Albert Flocon são princípios de sonhos organizadores.

Por outro lado, em todo o *Tratado do Buril* vê-se em ação essa vontade de organização. Siga, por exemplo, as páginas de aprendizagem onde as pranchas nos apresentam, em tomadas geométricas sucessivas, o *poliedro humano*. Progressivamente, a forma se institui em sua geometria de aparelhagem, numa harmoniosa distribuição de planos. O artista confere às superfícies valor de espelho, um torso se constrói na vontade de refletir, na vontade de separar nitidamente o mundo da matéria e o mundo da luz. com a recordação das verdades geométricas elementares.

Parece que somente depois de haver dominado a gravura retilínea é que o gravador, preocupado com a *cultura da mão*, pode enfrentar as seduções da curvatura. Mas aí ainda reina uma ordem geométrica. As linhas do gravador querem a independência; o buril possui sempre o secreto desejo de concluir seu movimento, de terminar sua voluta. Sofre ao cortar a lasca. A vontade que o dirige não gosta de entrecruzar movimentos inutilmente. As curvas então se completam, as curvas proclamam sua fidelidade à íntima curvatura. Os esboços recurvos das formas humanas, cujo desenvolvimento enche uma prancha, entregam-nos pouco a pouco a hierarquia dos envoltórios, a autonomia dos contornos reforçados; o buril, numa forma humana, nos fala da sombra e da luz com traços de tamanha segurança que o olho *compreende*, ao mesmo tempo, as verdades da forma e as verdades da massa. O olho gosta dessa glória dos volumes bem associados. A mão do homem passou por ali, a mão do gravador cavou os sulcos verdadeiros, deteve o piscar das luzes vãs. Nada estremece mais, tudo age num movimento coordenado. A gravura nos conta os poderes hierárquicos dos movimentos; ela nos oferece as grandes verdade?

dinâmicas do universo. Na gravura, as formas particulares: *são* necessariamente *integradas* a um conjunto. Esse princípio de integração das formas parece-me um dos privilégios da gravura. As formas somente podem se conter na página enquanto integradas umas às outras, nunca apenas justapostas; nunca totalmente fundidas. Ao contemplar gravuras bem hierarquizadas, distingo uma variante da *teoria da forma* da psicologia. Seria preciso falar, parece, de uma teoria da forma vigorosa, essencialmente vigorosa. As formas gravadas são enérgicas. Têm a energia de uma vontade geométrica. E nisso Albert Flocon é mestre. Dá plena realidade a uma espécie de onirismo geométrico. Possuído pela beleza geométrica, provocado pela forma nascente que faz despontar as verdadeiras formas, ele é verdadeiramente o gravador geômetra, o grande perspectivista. Conhece por instinto os sonhos da razão.

CASTELOS NÁ ESPANHA *

Gosto da gravura em si, da gravura autônoma, da gravura que primitivamente não ilustra nada, aquela que chamo, em minhas rumações de filósofo, de gravura auto-eidética. Ela é para mim o ideal do conto sem palavras, do conto condensado. E porque a gravura não conta nada é que ela te obriga, espectador meditante, a falar.

Quantas histórias tenho me contado durante todo este inverno em que, semana após semana, Alhert Flocon me trazia as páginas soltas de seu álbum! Essas ações narradoras da gravura auto-eidética — por que não chamá-la também auto-mítica — não falarei sobre todas elas. Falarei sobre algumas, aquelas que não têm passado, aquelas que para mim conservam o signo da espontaneidade. Ao pegar hoje a garrafa diante do mar, já não me repito hoje o que me dizia ontem. A contemplação sincera é caprichosa, é puro capricho. E, finalmente, são as obras mais fortes que suscitam maior contingência da contemplação. A obra mais pessoal provoca a pessoalidade da interpretação. Claro que Flocon nunca me explicou o que pretendia fazer. Dele para mim, nenhum discurso. Ele não é desses poetas que te declamam seus versos! Sabe que a obra de arte deve atravessar uma zona de silêncio e esperar a hora da contemplação solitária. Por outro lado, para um filósofo cuja tarefa não é a de ver, como olhar bem sem se esconder para olhar? Poussin não

gostava que o vissem pintar. Por que um modesto filósofo não confessaria que não gosta que o olhem olhar? Então começam os contos da solidão. Pode-se mudar de opinião de um dia para o outro em relação às próprias interpretações. A obra de arte multiplica sua temporalidade. As alegrias do olhar se renovam conforme a hora e a estação, conforme o humor. Que benefício é ter uma gravura na própria casa, uma gravura própria. Nela encontramos, ao sabor de nossa fantasia, razões para uma vida legendária. Mas quero dizer porque os buris de Flocon nos fazem participar da espontaneidade de sua criação, porque incitam em nós uma espontaneidade de contemplação.

A secreta riqueza do conto encerrada em cada uma das pranchas é que o nosso gravador possui o gênio da simplicidade. Se fosse preciso, numa confusão de traços e de sombras, procurar um valor escondido, se fosse preciso remexer para encontrar, estaria explicada a possibilidade de interpretações múltiplas e mutáveis. Ficaríamos orgulhosos por descobrir um sentido oculto. Mas aqui tudo é simples, tudo é claro, tudo está gravado. Flocon sabe, por instinto, a maravilhosa pluralidade do simples. O que freqüentemente me surpreende nestas pranchas é o comprimento inverossímil que pode ser dado a um pequeno comprimento. As linhas relas de Flocon não param de correr em direção ao horizonte, E é assim que nele as estradas são caminhos; parecem ter sido traçadas por um engenheiro civil — e elas são viagens: solicitam nossa mobilidade. Um pouco de tempo sonhador se inscreve no caminho que sobe para o castelo.

E sempre a paisagem é simplificada pelo trabalho do homem, felizmente simplificada. É bela uma terra geometrizada pelos labores, com seus campos justapostos tão simplesmente. Quanto a mim, confesso que o campo de minha região, com suas lavouras divididas, possui mais poesia que uma savana. Criaria a partir dele muito mais narrativas do que se precisasse reler diariamente *A Campina* de Cooper. E gosto que Flocon tenha jogado sobre o mundo esta roupa de arlequim da agricultura retalhada. Que triunfo da sim-

piicidade : sentir-se em casa, na terra dividida, terra talhada pelo trabalho, possuir pelo olhar a aveia e a colza. a vinha e a alfaia!

Mas esse pano de fundo de natureza civilizada, esse redobramento da solidez de ser que a terra recebe do trabalho humano, ei? que deve assumir sentido filosófico quando se analisa o projeto do artista. Flocon intitula sua coletânea : *Castelos na Espanha*. 1> «se modo, nos convida a medir a distância entre o que se vê e o que se sonha, a percorrer o que se poderia chamar o *espaço dos projetos*, a viver no *espaço-tempo do projeto*.

Nesta fórmula é que o filósofo impenitente que sou resume a visão floconiana : Flocon é o gravador do *espaço-tempo do projeto*.

Com efeito, nada de fantasmático nos fantasmas de nosso gravador. Nestes castelos do devaneio, a pedra é boa. bem talhada, bem equilibrada. Nada de noturno. Os pássaros da noite não virão se aninhar nas cumeeiras. Não se ouvirá os espectros arrastarem suas correntes.

Os castelos na Espanha são blocos de futuro. São sólidos como as promessas que o hoje faz ao amanhã, como as promessas que o bom trabalhador faz, na noite de hoje, à aurora de amanhã. Todos esses "castelos"¹ de Flocon são ensolarados. São simples como o sol da manhã, sólidos como uma bela manhã. Sim, não são visões, são projetos.

- Se Flocon tivesse apenas ilustrado a noção habitual de "castelo na Espanha", teria apenas suscitado em nós devaneios de evasão.

Por sua virtude de *tempo intermediário*, de tempo mediador, parece-me que tais gravuras podem ser úteis para animar a polêmica entre o figurativo e o nao-figurativo. Certamente me será permitido continuar a falar em minha linguagem de filósofo: assim, de determinada gravura direi que é abstrato-concreta. Eu a juntarei a tudo que amo no mundo, ao pensamento abstrato que guia a criação concreta. Tentemos apreender essa junção do abstrato e do concreto.

enquanto em processo, essa encarnação do homem inteligente na natureza resistente, essa síntese do não-figurativo e do figurativo.

De início estejamos cientes de que as páginas de Flocon nada copiam; não aceitam a escravidão de uma arte figurativa. Mas, inversamente, insatisfeito com a arte não-figurativa, Flocon atribui valor de imagem a todas as irrealidades que extravasam o real. Desde a primeira gravura — a garrafa diante do mar — é possível viver essas transações entre a função do real e a função do irreal, transações que são a própria vida da imaginação; uma vez que o artista entrou nessa zona de transação em que a irrealidade inquieta a realidade e em que a realidade aprisiona o fantástico, parece que se pode encarregar os objetos de criar, eles próprios, imagens, confiando também que as imagens — no sentido mesmo do devaneio — venham colher nos objetos, brincar em torno dos objetos. E é assim que, com reflexos — vejam a garrafa — Flocon cria pedras.

Esta pedra-reflexo, este reflexo-pedra, eis o abstrato-concreto, eis o não-figurativo figurado. As sínteses me encantam. Ao mesmo tempo me fazem pensar e sonhar. São a totalidade de pensamento e de imagem. Abrem o pensamento pela imagem, estabilizam a imagem pelo pensamento.

Assim, ao contemplar as gravuras de Flocon, um filósofo não apenas se conta histórias, mas se compraz ao admirar nelas uma filosofia ilustrada.

Então, ao trabalho! Em muitas pranchas Flocon talha, lajeia, Flocon monta andaimes. Um dia lhe pedi uma cela de filósofo — e ele me fez um escritório de arquiteto. Ele crê — não está tão errado — que pensar é construir. Crê que gravar é construir. Sabe o que é um tempo que trabalha e um espaço que é trabalhado. Gosta de apreender o instante da construção, em que a construção vai completar o projeto. É muito normal que tenha a impaciência do trabalhador, que "projete" então um "castelo na Espanha".

Analiso o caminho dessa "projeção", o espaço-tempo do projeto que vai da pedreira à visão longínqua, Mas gostaria de esclarecer desde já a dialética filosófica que, em

certas pranchas de Flocon, amplia a dialética comum dos primeiros planos e da profundidade. Acontece-me ler às vezes essa dialética tornada visível, como se fosse o contraste entre a pedra e o vento, entre o bloco de pedra próximo e o infinito do céu. Há então oposição entre o que se toca e o que se vê. Pois tocamos estas pedras, estes tijolos, estas lajes. As ferramentas que aí estão te obrigam a trocá-las de lugar. E, erguendo a cabeça, vês o "castelo", o castelo que estás seguro de terminar amanhã, mas que nunca habitarás.

Ah! que dialética, toda de reversibilidade, o artista desperta na alma de um velho filósofo : melancolia-esperança, depois esperança-melancolia, abandono e retomada, depois retomada e abandono! Ah, como invejamos o gravador! Ele, ao menos ele, pode conferir a mais extrema perfeição ao quadro da obra inacabada, pode deixar visível o andaime, repousar junto ao muro inconcluso.

Freqüentemente a prancha, pelo inacabado dos trabalhos, nos faz confiar em seu acabamento. Os trabalhos humanos em Flocon estão era curso e seguem rapidamente. O gravador apreende exatamente um tempo *intermediário*, um tempo suspenso entre presente e futuro. Grava, lado a lado, o presente e o futuro.

Sim, por mais filósofo que eu seja, não me engano : Flocon modela o tempo-espaco. Um castelo na Espanha de Flocon é uma tensão do presente em direção ao futuro, uma contração temporal *presente-futuro*.

I

E eis o conto filosófico da garrafa.

A garrafa, como se sabe, é facilmente contadora de histórias, repete as lembranças dos vinhos da velha região, a densidade infantil dos licores de outrora. Fala-se que ela está cheia de sonhos, suscitando palácios encantados, abrindo as portas dos paraísos artificiais. Mas tudo isso, para Flocon, são fantasmagorias vãs, tudo isso pertence ao passado do devaneio ocioso. Flocon quer saber o que a garrafa é em si. Flocon se encanta diante da garrafa vazia. A garrafa de Flocon está vazia, vazia no início da história, e

Flocon vai nos dizer com que avidez, com que intemperança. a garrafa vazia se encheu.

Mas comecemos pelo começo e vivamos a audácia filosófica do gravador. Flocon coloca a garrafa sobre um alto terraço diante do mar. A garrafa vazia deve falar com as ondas. Ela é um centro de rumor que deve fazer eco ao mar agitado. É ela, audacioso paradoxo, que tem o encargo da verticalidade diante das ondulações do horizonte marinho. Está promovida à condição de centro do universo, tem a dignidade, a majestade de uma vertical cósmica.

Mas tudo que se torna centro, tudo que se mantém ereto torna-se sujeito pensante, sujeito ávido de ver e ávido de exprimir. Todo objeto que afronta o universo empreende sua captura, sua conquista.

Primeiro a garrafa captou o sol. Escuta-a confiar-te seu orgulho de idealista: "Sou eu, ela diz, quem ilumina o mundo. É de meu flanco luminoso que partem os raios que pousam sobre o mar". Ela é um globo de fogo, esta garrafa vazia, e as nuvens no céu não são mais que a penumbra de sua sombra. A sombra provém dela, a sombra é feita de sua recusa em refletir.

Mas o sol é um olho aberto sobre o mundo. Tudo que brilha vê, assim o querem os poderes dos mitos. A garrafa cósmica, a garrafa brilhante ganhou visão, enxerga longe. Onde estão, pois, as torres distantes e o alto campanário e o portal aberto que pouco a pouco vêm se imprimir na retina da garrafa? O gravador anima seu objeto, enche os espaços que havia delimitado. Tudo se alonga para obedecer à verticalidade do ser ereto.

A garrafa convida a desenhar a ogiva. O gargalo está aberto para que a flecha aí se erga. Tudo é carregado para o alto pela graça dos limites, tudo está comprimido sobre o dado vertical, tudo está recolhido e lançado pela estreita e pura verticalidade. A garrafa, na solidão diante do mar. exaspera sua altura, chama para o zênite as pedras e os arcabouços. E os arcobotantes. esses conselheiros da prudên-

"el
"g ,
^ !
è ^
§ •
^ -i
ø "
[• ^
C^h
t^

cia terrestre, ela os puxa para o céu. Continuarão era pé pelo jato de sua louca imprudência. Por seu impulso, a catedral aloja-se em sua prisão de vidro.

Mas o drama da pedra e do vidro não acabou; as belas imagens são sempre metamorfoses. A catedral interior arranha a garrafa. Ela a denuncia como um andaime provisório; ela lhe dá a fundação de suas criptas. O furacão pode se enfurecer: não mais tombará a garrafa colocada por Flocon diante do mar.

II

Aqui o primeiro plano vai morrer. O primeiro plano é uma velha árvore de horticultor. Ela está ferida, martirizada. seccionada, encurvada, contorcida. É devorada por uma lepra, por um Líquen que tampouco viverá. Nesta prancha, o artista faz um jogo do arranha-céu contra a árvore. Se deixarmos, ele destruirá nossas florestas, esmagará nossas planícies sob o peso das cidades turbulentas. Já agora ele comanda uma equipe de trabalhadores (veja na parte inferior da gravura) que devem aplainar os campos trabalhados. Para esses niveladores que são os construtores de cidades, o mundo nunca é suficientemente plano, a terra nunca suficientemente dura. Nosso gravador-construtor mal esconde a embriaguez de sua vontade de poder. O Castelo na Espanha não lhe basta mais. Precisa de uma Cidade Americana.

Estou melancólico, desenraizado. Refugio-me na casinha que o gravador me concedeu à esquerda, na planície.

Meu devaneio por vezes se volta para a madeira morta. Um olho sem pálpebra não pôde ser fechado. Leio nele tantas reprovações por causa da madeira menosprezada. A madeira está para sempre vencida pela pedra? Não mais viveremos sob a evidente proteção da viga da casa?

Não sei onde me situar para ser feliz nesta prancha. Minha irmã, a árvore ela mesma — se escutasse por muito tempo o queixume de suas velhas articulações — me privaria por simpatia, estou certo, de toda minha sinóvia.

III

Furar sua concha ou então segregá-la? esse o dilema do domicílio primordial. Flocon escolheu o trabalho mais duro. Deste rochedo hostil sonha fazer o mais seguro abrigo. Cavar na própria rocha sua toca e seu ninho, eis o impulso da agressão útil — e logo a imaginação de um "duro** se põe a trabalhar.

Parece que o gravador, pela força incisiva de sua profissão, comunga por instinto com o perfurador de pedra. O golpe do buril é o símbolo de uma broca em direção às profundezas resistentes. Desde seu esboço, desde o primeiro gesto contra uma matéria dura, uma tensão primitiva decide na mão que todo o ser continuará a se retesar. Tendo na mão uma matéria mole, pode-se parar de amassar. Diante de uma matéria dura é preciso continuar a agir. O sonhador da força não pode mais se demitir. Esse rochedo que o homem ajeita fornece, desde o primeiro traço do gravador, a certeza de uma coragem que persiste. E a gravura diz tudo: o ferreiro que afia os utensílios, o empregado que carrega os fardos e a mulher que olha. . . Sem um olhar de mulher o que vale o esforço dos homens? E a gravura conta a obstinada civilização de um promontório, diz a conquista do cais ao longo do rochedo abrupto até o farol, que lá do alto desempenha sua tarefa de salvador.

Eis verdadeiramente uma página do heroísmo do trabalho, uma página de geografia humana. Flocon grava sobre cobre e pensa sobre rocha. Sabe que o homem retifica as montanhas. Sabe que o homem acrescenta ao mundo o gênio da linha reta. "Absolutamente reto", divisa humana que cria a régua e o esquadro. E Flocon compreendeu que o lajeado preto e branco oferece a mais feliz das perspectivas às longas avenidas que colocam o signo do homem sobre a terra.

Sim, gosto de uma prancha como esta para ilustrar a filosofia do trabalho. É mais concreta que um projeto de arquiteto, mais abstrata que uma obra acabada. Aqui, a gravura é um *instante de trabalho*, o instante em que o tra-

balho avança, em que o projeto toma forma, em que a forma adquire contorno. Eis uma prancha abstrato-concreta. E que dinamismo se recebe quando se compreende a diferencial do esforço aplicado, quando se comunga com o esforço do trabalhador! Sente-se então que a rocha trabalhada não descascará mais, que se pode viver e construir ao abrigo de sua massa, construir também sobre seu pedestal, ampliando com o orgulho humano a majestade da altura natural.

Se se tivesse o direito de acumular textos literários, encontrar-se-ia bom número deles que se classificaria aqui sob o título de o *ninho de águia*. Aí está, de fato, um tipo de "castelo na Espanha".

E desse castelo pousado na ponta dos rochedos, desse "ninho de águia" sonhado numa embriaguez de solidão e de altura, não se pode fazer o signo de um complexo? Esse complexo do ninho de águia deve achar localização nos numerosos complexos associados à morada dos homens.

Mas porque polemizo infundavelmente com as imagens, digo docemente aqui a meu gravador: por que construir tão alto, quando a choupana pode ser tão carinhosamente abrigada no canto de um vale?

IV

Flocon, creio eu, dia e noite pensa em seu olho. Incessantemente, ele o quer a trabalhar, num trabalho de justa acomodação, num trabalho de boa orientação, de pontaria exata. Os músculos que erguem o olhar, aqueles que o apon-tam para a direita e para a esquerda, para todas as oblíquas, Flocon os exercita. Com a cabeça imóvel, nosso gravador vê mais que a metade do espaço. Eis uma de suas glórias de visão. Mas a ginástica não lhe basta. Necessita da teoria, da filosofia. Flocon, estranha idéia! lê os filósofos. É ávido dessa metafísica de óptico que invade a psicologia. Leu atentemente a *Fenomenologia da percepção*¹ - Imagino que pos-sua agora a consciência visual múltipla de um olho faceta-

do. Para ele, a região dos encantamentos é o próprio olho. Nosso gravador crê em um tipo de *miragem interna*, de miragem que multiplica as imagens em não sei qual trabalho das córneas, dos humores, dos movimentos, das inversões. Quanto a mim, espero que publique sua obra, *O Espaço do Gravador*, para compreender o jogo das estatuetas que saltitam geometricamente na parte inferior da gravura. Uma boa dezena de intermediários é necessária para detalhar uma visão floconiana, para que um homem que caminha na terra acabe por se manter ereto nos lóbulos ópticos do cérebro.

Mas o homem com a agulha me restitui devaneios mais fáceis. Quando criança, copiei, no quarto escuro, flores em plena luz. Mais tarde, li as longas páginas de Porta a respeito dessa pintura mágica que os raios do sol depositam num instante no fundo da caixa mágica. Sorri de felicidade ao preparar minha máquina de jovem fotógrafo. Que cor possuía esse mundo invertido! Como eram belas e vivas as mulheres antes do "não se mexa"! Flocon sonha seriamente com tudo isso. Flocon se encanta com essa geometria da luz. Sente a luz trabalhar sua retina. Flocon tem consciência de retina.

Quer também dominar sua pupila. Obrigar-se a ver o mundo através do buraco de uma agulha. Fazer passar o universo, as estradas, os campos, os castelos, pelo buraco de uma agulha — eis a promessa de um entusiasta da visão. O orifício da agulha é uma pupila imortalizada pela vontade de ver.

pedra nas paredes, mas que desejava madeira sob os pés e madeira no teto. Disse-lhe que, ao longo de meu reduto, não longe da lareira, queria ver a viga — uma viga de cerne de carvalho que quebra logo a broca do caruncho —, a viga com seu enorme signo de proteção, a viga que sustenta o sótão, a viga que se encurva um pouco para docemente confessar que a casa é velha. Também precisava de uma janela estreita, pois quanto menor é a janela mais esse olho da casa enxerga longe, enxerga bem.

Mas Flocon me classifica entre os filósofos que trabalham e não no grupo dos homens que vivem sonhando, dos homens que suavemente adormecem em suas lembranças. E como se quisesse, esse teimoso, que eu trabalhasse mais e sonhasse menos, construiu uma cela de geometria!

Sem dúvida, Flocon me concedeu algumas traves, mas com que indiferença desenhou os veios da madeira. O trabalho da madeira Flocon o negligencia. Necessita da pedra, necessita do mármore, necessita de paredes que reflitam o sol. Ele me condena à cela do pensamento claro.

Está certo, entendi — para que eu tenha algum dia uma "cabana na Espanha", será preciso que eu mesmo vá à floresta próxima, que esquadre minha árvore, que cozinhe os tijolos de minha parede, que cave o buraco de minha adega, que trance a palha de meu teto, que eu mesmo faça o tamborete de madeira de três pés. Os tripés zombam da geometria: estão sempre em equilíbrio. São os assentos sólidos para um filósofo que se concede o direito de sonhar.

VI

Não te deixes enganar: o castelo, no fundo do horizonte, no fim da longa e ampla avenida, é um Castelo na Espanha. É um sonho porque é uma meta. E o objetivo está longe e os meios são duros. No primeiro plano, como em tantas pranchas de Flocon, somos convidados ao trabalho. O "projeto" está exposto na pedra. A régua do arquiteto mistura-se ao compasso do cortador de pedra. O operário da pedreira virá trabalhar sob a floresta.

A porta megalítica está aberta para a lonjura do tempo. para os anos que virão. Sim. esta gravura *é temporal*. Ilustra um *destino de trabalho*. Não é este o verdadeiro destino do homem corajoso? Pelo labor e pela inteligência o homem conhece o *reto destino*, o destino que controla a destinação.

Além disso, anima-o uma dialética de natureza e de contra-natureza. Por causa das escavações subterrâneas, as árvores vão morrer privadas das seivas profundas: mesmo a bétula começou a embranquecer ainda mais: os caniços ressecam. Flocon, como Solness o Construtor, sonha com um trabalho furioso, um trabalho que nada pode retardar, um trabalho tão bem direcionado para o futuro que se imagina que sempre se pode ir direto à meta. Quando a obra estiver terminada, quando a vida estiver terminada, o Construtor poderá dizer: "Veja como as torres são altas". Esses blocos monstruosos serão bases inabaláveis. Só fundamentamos solidamente sobre o monstruoso. Mas esses alicerces arrancados da pedra precisam ser transportados através da planície, levados para lá, amanhã. Todos os "lá" são amanhãs.

Assim, Flocon sabe cavar tanto o espaço quanto o tempo. Para ele, toda perspectiva é um devenir de ações.

Mas já que vejo nesta gravura, como em tantas outras, testes da vontade de trabalhar, pergunto-me se o ócio, que embaça tudo, não achará as sombras muito cruas, o teste duro demais. Mostra a gravura a filósofos contemplativos. Verás alguns deles empaídecem diante destes blocos excessivos. Desde o limiar eles desertarão do canteiro de obra. Não viverão esse convite de viagem às lonjuras do tempo *{ue é um convite à construção. Não verão a ^w"recompensa" posta no horizonte, a promessa de realização simbolizada pela estrada reta, a saída para um futuro de força assegurada pela abertura no granito.

A prancha não falará a esses seres de mãos pálidas, de mãos suaves. Eles não sabem conjugar a felicidade dos olhos t"oni a felicidade dos dedos. Não sabem que as imagens do trabalho despertam em nós forças adormecidas e que os grandes símbolos são duas vezes verdadeiros, verdadeiros "uma sinóptica e verdadeiros numa sinergia.

VII

De que aeroscópio Flocon lançou seu gavião? Ele quer levar para o céu a carne adormecida? Por que ir tão alto quando o mundo é tão grande, tão rico de mil esconderijos? E por que furtar o que na vida dos homens é tão depressa concedido?

Não sei se a presa é bela, se é digna de habitar o mais imaginário dos Castelos na Espanha, os castelos aéreos. Mas, em todo caso, a rede é bem tecida e bem burilada. Flocon sabe gravar a corda. Sabe lhe dar solidez sem rigidez, flexibilidade e força. Esta rede é o elemento de uma perspectiva realmente singular, o primeiro plano é múltiplo. Sente-se que o gavião vai cercar sua presa. Ele não é, nesta espanhosa gravura, uma simples rede.

Ao longe, apesar do drama acontecido a uma de suas mulheres, o vilarejo está tranqüilo.

Como é bela, como está bem pousada sobre a terra a casa de teto longo! Este refúgio para a felicidade, esta Choupana na Espanha para uma felicidade terrestre, eis o que jamais conhecerá o pirata aéreo. Parece que nesta prancha o gravador justapôs um pesadelo e um sonho; o pesadelo criminal de um rapto de mulher e o sonho, o doce sonho da aldeia tranqüila onde se conhece a felicidade da fidelidade.

A magia da rede ressurgue com a teia da aranha. Flocon a transforma numa teia cósmica, um véu por meio do qual a aranha poderia ocultar, com infinita paciência, a torre e o mar. Um pássaro imprudente aí deixou sua pena. Sim, este véu agora faz parte de um universo.

Ajuda-nos a viver uma espécie de dialética da profundidade. Ele nos comanda duas vezes : primeiro, obriga-nos a vibrar, a tremer sobre fios estendidos; depois, a gravura nos ordena que neguemos a tessitura para ir ao fundo do horizonte, para ver a linha horizontal do mar. Tenho a impressão de que, de tanto contemplar esta imagem, é possível descoordenar as fibras de acomodação. Meu cristalino se perturba diante deste jogo das profundidades.

Uma outra dialética atormenta a vista quando se olha. à esquerda, a inversão do fio da aranha. Ele esplendia, esse fio, de negrura ao sol — e ei-lo que sofre na penumbra de súbita clorose.

A gravura de Flocon é realmente dinâmica : faz trabalhar o olhar.

VII

Sei que Flocon tem obsessão por nós. Se ele te mostrar a gravura que fez de si mesmo, tentarás em vão desatar a gravata. Tenho a impressão de que Flocon construiria uma casa pela simples alegria de atar as tábuas do andaime.

Aliás, ele tem em sua casa tamanha coleção de nós de papel e de papelão que se gostaria de colocá-los à disposição de um psicanalista. Imagino que os fios redobrados, completamente atados, com os arcos de tensão e as volutas de afrouxamento, são instrumentos para um estudo das conexões da consciência. Seu simbolismo é intenso, misteriosamente oculto sob sua aparente simplicidade. Quem se desata à esquerda, reata-se à direita. Acredita-se afrouxar — e eis que se estreita. Acredita-se afagar — e eis que se estrangula. O nó merece que lhe sejam determinadas as ligações inconscientes, no sentido inverso dos esforços do topólogo que estuda suas conexões. Descartes passou horas em devaneios matemáticos sobre os problemas das redes e dos nós.

Quanto ao golpe de espada de um bruto sobre o sábio nó górdio, aí temos a demissão do sonho e a demissão do pensamento. Bem que gostaríamos de esquecer esse golpe de espada que obstrui a memória, para saber em qual câmara de mistério e de iniciação ele propunha o deslindamento dos nós.

Aqui a imagem gravada é extremamente simples. Todavia ela denuncia seu autor. E finalmente o gravador propõe aqui um desafio. Como que aquilo que essencialmente se redobra, "passa por trás", se continua por trás, poderia jamais ser evocado numa página branca?

A essência de um nó é justamente que se possa girar ao redor, apreendê-lo pela frente e por trás. Quando olho

atentamente a prancha de Flocon, meu olho se encanta, mas meus dedos se enervam. Quisera eu também atar e desatar o nó; no centro do nó, desejaria uma presa. Sinto não sei qual reflexo enervado a ligar o olho que espreita à pinça do polegar e do indicador.

E eis aí, diria ura filósofo, uma gravura engajada. Não basta vê-la, deseja-se pôr a mão. Nas avenidas mais simples é que os temas filosóficos são mais claros. Aqui a gravura interroga vossos dedos.

De tanto manusear o nó, esqueci por muito tempo que ele talvez carregasse a barquinha de um balão e que era necessário, mesmo assim, olhar por cima da cerca, ver, ainda aqui, a colina e os campos, o mar encurvado na pobre geometria de sua baía. Mas tudo isso está hoje longe demais, simples demais, natural demais. Sou tomado pelos artifícios do nó. Os cipós prendem, mas não sabem dar nó. É preciso a mão de um homem para prender com nós. Ao escrever meus livros sobre a imaginação da matéria, como pude negligenciar a meditação sobre a corda maleável que conquista por meio do nó o símbolo da força e da tenacidade?

Assim, o nó, esse símbolo da fixação, está muito longe de deixar tranqüila uma imaginação dinâmica.

IX

O mundo trabalha. Na imaginação do gravador trabalhador, tudo que possui forma tem força, tudo que tem forma de mão adquire valor de ferramenta. Vê este tronco, este galho com cinco ramos. Ele parte como um punho magro e vai, apesar da ferrugem de suas articulações, criar-se dedos; torna-se mão porque há na terra um lajeado que é preciso terminar. Então o líquen que parasitava a árvore cairá da madeira, quando o ramo se tornar uma raspadeira, um soquete, um maço,

E tudo se anima quando o trabalho reanima a madeira morta. Ao longe, o vento recurva a árvore viva, o vento transporta ao céu uma folha inútil. Seguindo-a, logo estaríamos nas nuvens, teríamos sonhos aéreos de folha viva no céu azul. mas o trabalho real conhece apenas vontades ter-

restres. Aí está o lajeado que quer a mão vigilante e vigorosa. A mão de um velho trabalhador, dura como madeira. a mão com veios de energia reencontra vida e razão numa geométrica destreza.

O universo de Flocon é o Cosmos do trabalho. Para ele. a função do homem é mudar a face do mundo.

Mas, já que é sempre necessário, numa obra de arte, que o olho encontre, para além de todos os dramas, praias, repousos, Flocon preparou, entre o polegar e o indicador do ramo, bastante espaço tranqüilo para que se entreveja a morada dos homens.

Essa morada é a planície, sempre a planície, o maior dos domínios para os homens que. um dia, terão fraterna confiança nos homens. Existe sempre, numa obra de Albert Flocon, como num homem de 1848, a marca da dialética feliz que conduz de um trabalho sobre-humano à grande esperança numa humanidade pacificada.

envolveu longamente o projeto de uma "cidade fortaleza", que seria um gigantesco caracol? Uma única rua enrolada, sem janela para o exterior, canalizando os defensores. Nunca as balas dos canhões do inimigo conseguiriam, em fileira, tomar uma rua assim. Nenhuma brecha permite aos sitiantes alcançar imediatamente o centro da fortaleza.

Ao longo de páginas e mais páginas, Bernard Palissy descreve as vantagens de sua fortaleza-concha, de sua cidade "na Espanha".

Assim, os mais sábios têm seus devaneios. A concha é um "objeto para sonhar", um objeto que arrasta cada ura de nós para sonhos inconfessáveis. Sonhar concha é habitar uma morada fantástica.

Que dialética nesta gravura! Parece que a miragem enerva o gravador que não quer construir nas nuvens. Com a mão estendida, ele obstrui o sol para pensar melhor nas torres que saem da terra sólida. Mas a ilusão permanece. E, sobre a cavidade de uma nuvem, paradoxais hipogeus põem-se a se juntar. Há uma pedreira no céu.

É preciso desconfiar deste cubismo da nebulosidade. O vento não vai dispersar estas pedras em vôo?

Flocon tem os pés no chão. Quer que seus castelos na Espanha sejam em pedra talhada. O construtor é também um bom conservador de estradas? Como são brancas e largas as estradas do gravador! Como estão seguras de seu horizonte!

Não sonho por muito tempo diante desta gravura sem ouvir o ruído cadenciado de meus passos na estrada.

XI

O trabalho acabou. O castelo está construído. Flocon o inaugura. Acaba de afastar a cortina — e a obra aparece em toda sua teatralidade. O céu é maior que nunca. Dir-se-ia que ele é azul e rosa na hora do poente. Sim, uma gravura não necessita de cores para colorir sua luz. O longínquo do mar acrescenta, por sua calma, uma certeza de posse. Nessa noite, burilando seu cobre, o artista possuiu seu castelo. Ele o tornou o centro do mundo, o centro forte

de um mundo submisso. Flocon, numa noite de orgulho, tomou posse da planície.

Mas, já que é necessário ser parcial na contemplação, tomo o partido aqui do céu e do mar. O castelo sobre o rochedo, eu o "miniaturizo". Fazendo-o pequenino diante do horizonte imenso, psicanaliso a tentação de possuí-lo, a tentação de dominar a planície, de dominar do alto o mundo.

Que alegria, aliás, a de gozar dos três planos : inicialmente atribuir realidade à cortina, ir em seguida a este castelo quase real e abandonar tudo isso pela imensa idealidade do oceano e do céu. O castelo, eu o aproximo, eu o afasto; creio em seu rochedo ou sorrio à sua miragem. Eu o faço grande e depois pequeno. Acomodo, diz o fisiologista. A gravura possui tamanha profundidade de perspectiva que nela exercito os pequenos músculos de meu cristalino numa minúscula ginástica. Semelhante gravura é um bom dinamômetro para o olho. Sinto-me de olhar vivo depois que a olhei.

E me vem à memória um poema em prosa do poeta François Dodat^s :

*"Ony voit mûrir un château minuscule et des diamants en forme de coquille pour écouter le bruit sans fin des images au fond du monde. . ."*⁴

Hoje, o poeta e o gravador dão a mim o mesmo conselho : fazer amadurecer a miniatura, jogar com a distância, aproveitar todas as profundidades, compreender que a perspectiva é solidária de uma dinâmica do olho, que nada é fixo para aquele que alternadamente pensa e sonha. . .

A gravura, percebo bem, é, também ela, uma arte da mobilidade.

Segunda Parte

LITERATURA

Em um prefácio à tradução do livro de Martin Lamm sobre Swedenborg, Paul Valéry escreve: "O belo nome de *Swedenborg* soa estranhamente aos ouvidos franceses. Desperta em mim toda uma profundidade de idéias confusas em torno da fantástica imagem de um personagem singular, menos definido pela história do que criado pela literatura. Confesso que sabia a respeito dele. há poucos dias, apenas o que me restava de leituras então muito antigas. Séraphitus-Séraphila de Balzac e um capítulo de Gérard de Nerval haviam sido outrora minhas únicas fontes, e delas não mais bebi há cerca de trinta anos/" Que um espírito tão lúcido quanto Valéry tenha podido conservar, como inesquecível dom de uma leitura de juventude, a lembrança de *Séraphita* associada ao grande nome de Swedenborg. eis um fato que foloca com grande nitidez o problema dessa estranha narrativa que é *Séraphita*.

Por certo, se nos reportarmos à primeira menção que Balzac faz de *Séraphita*, nada indica uma inspiração swedenborguiana. A idéia da narrativa ocorreu-lhe, escreve ele

a Mme. Hanska[^], no domingo 17 de novembro de 1833, na casa do escultor Bra, enquanto admirava o grupo : *Maria segurando o Cristo criança e adorado pelos anjos*. E eis o projeto: "Séraphita seria as duas naturezas em um único ser, como Fragoletta³, mas com a diferença que concebo essa criatura como um anjo que chega à sua última transformação, rompendo seu envoltório para subir aos céus. É amado por um homem e uma mulher aos quais diz, ao levantar vôo em direção aos céus, que um e outro, amaram o amor que os ligava, vendo-o nele, anjo todo puro"*⁴. No início, a obra é proposta, portanto, como o estudo de uma androginia'. Essa androginia é um meio sutil e fantástico para dizer todo o amor, a total reciprocidade do amor dos dois amantes. E Balzac o escreverá usando no dedo indicador da mão esquerda o anel dado por Mme. Hanska. Ei-lo que diz à amada (carta de janeiro de 1834. *loc. cit.*, p. 110): "Se soubesses quantas superstições me dás. Assim que me ponho a trabalhar coloco o talismã no dedo; este anel estará no meu dedo durante todas as rainhas horas de trabalho. Coloco-o no primeiro dedo da mão esquerda com o qual seguro o papel, de forma que teu pensamento me abraça. Estás aqui comigo. Agora, em lugar de procurar no ar as palavras e as idéias, eu as peço a este delicioso anel, e nele encontrei todo *Séraphita*." E a carta continua com a profissão de fé de um amor único, eterno, celeste. O ser andrógino Séraphitüs-Séraphita é a própria encarnação do gênio de amar. Do amor feminino e do amor masculino, ele cria uma unidade.

Mas a obra que, no início, devia ser uma carta de amor, uma carta que Balzac se propunha a escrever, no entusias-

mo do amor, em três semanas¹, assume, com o passar do tempo, outro alcance. Séraphítüs-Séraphita não ficará apenas como a dupla personalização da dialética *animus-anima*, dialética que se tornou familiar aos leitores da psicanálise moderna. Com efeito, Séraphítü-S-Séraphita em breve ostenta o signo de uma síntese maior, a síntese do ser terrestre e do ser imortal. E é o destino de transcendência do ser humano que logo constituirá o tema central de *Séraphita*.

intervém então devaneios mais antigos, sonhos de juventude, meditações filosóficas de uma adolescência solitária, leituras da grande solidão. E Séraphita desprende-se da paixão ocasional, Séraphita torna-se swedenborguiana. Ela não é, além de tudo, uma *compensação* que retifica todos os infortúnios encontrados no amor de uma mulher do mundo? Talvez haja aí um belo exemplo de *fuga para o ideal*. Mas ultrapassaríamos os limites impostos ao prefácio desta obra se buscássemos no grande escritor todas as provas da vida *compensada*. É preciso alcançar o centro de meditação que caracteriza Séraphita, centro de meditação que, dirá Balzac posteriormente, põe em perigo a razão humana². O problema central é o problema do swedenborguismo de Balzac.

Eis portanto as questões a elucidar: como se situa a swedenborguiana Séraphita no conjunto dos seres balzaquianos? É ela um ser do saber extraído por Balzac de leituras arrebatadas ou é um ser formado em meditações pessoais que condensam sonhos essenciais? A obra é classificada nos *Etudes Philosophiques* de Balzac. Mas de que filosofia se trata? De um sistema ou de uma experiência?

Em resposta a essas perguntas, gostaríamos de mostrar que o swedenborguismo de Balzac é unia experiência psíqui-

” . eiz a qua arta de 8 de d lembro de 1833: "O editor de .Síro-
 p^{ri} :ro dia do fino.³ (N. do A.)
 Utt res à Vfitrcingère. Caria de 24 de sto de J835: "Enfim, terei terminado
 ufa. Mas tatnbém. estarei vivo oi de possa de minlia razão em 1830.
 Duvído. Às vezes. parecei-me que mei jrebros se inflama. Morrerei na falha
 1 .j^u.l eiigencia

ca positiva e que o leitor receberá o benefício dessa experiência se aceitar, como indução dinâmica, as linhas de imagens balzaquianas.

Para se ler o próprio Swedenborg, para lê-lo com sincero interesse, para prosseguir numa leitura começada, é preciso ser, antes de qualquer leitura, um swedenborguiano em potencial. Então, pouco importa que se leia, na imensa obra do iluminado do Norte, um livro, ou dois, ou vinte. Poucas páginas são suficientes para avalizar as luzes swedenborguianas inatas, para dar crédito aos impulsos diretos, aos impulsos nativos que projetam o ser humano num verticalismo sem desfalecimento. Balzac traz em si, como "engrama"^R de toda ascensão imaginária, o dinamismo swedenborguiano. Certamente, muito jovem ele teve entre as mãos livros do grande sueco. As confidências colhidas em *Louis Lambert* o comprovam. A edição francesa do livro de Swedenborg: *Do Último Juízo e da Babilônia Destruída* é de 1787. Em 1829, quatro anos antes que Balzac começasse *Séraphita*, era publicada a tradução de um dos livros centrais do swedenborguismo: *Do Céu e de suas maravilhas e do Inferno segundo o que lá foi ouvido e visto*. Nessa única obra poder-se-ia encontrar tudo o que é necessário para soterrar com documentos precisos todas as imagens contidas em *Sêraphîta*. O contrário, parece-nos, é que é necessário fazer. É preciso assentar as imagens em sua primazia, em seu dinamismo primitivo. Uma vez tendo surpreendido esse dinamismo, entenderemos que as visões de Swedenborg "solidificaram" os seres do céu. Balzac, a esse respeito, é aqui, por antecipação, um bergsoniano. Quer viver a dinâmica da ascensão em sua continuidade: não lhe basta descrever estados. Um leitor bastante sensível deverá então tomar todas as imagens em sua virtude de decolagem, na solicitação de um movimento ascensional, como um constante convite a um futuro aéreo.

Sem dúvida deveremos tolerar, no meio da narrativa, uma sobrecarga de discussões filosóficas, até mesmo de discussões científicas entre um partidário das doutrinas de Newton e um partidário das doutrinas de Swedenborg. Era indispensável que Balzac colocasse em contrapartida um monstro de erudição. Há no romance um personagem que leu "'todo Swedenborg"'1. É o pastor Becker. Ele é ateu. É incrédulo. Lê as obra? do Iluminado, fumando seu cachimbo e tomando cerveja, enquanto sua filha Minna debrua panos sob a lâmpada que queima óleo de peixe. O pastor lê Swedenborg como um precursor do psiquiatra Gilbert Bailei¹¹, feliz por ter em mãos um "'belo caso"', para poder sorrir doutamente das idéias fixas. Mas quando a narrativa se torna erudita, o interesse propriamente dinâmico se desfaz. Mais uma vez, é preciso tomar *Séraphita* como experiência dinâmica. É então que todo o voluntarismo de Balzac se mostra, não nas violentas lutas da sociedade, não em um conflito de paixões personalizadas, mas verdadeiramente na substância de um ser que deve não apenas perseverar em seu ser. mas encontrar seu próprio devenir de ser sobre-humano. Para ser efetivamente um espírito, é necessário que o ser humano seja uma vontade toda voltada para seu destino, é necessário que seja uma vontade de juventude, uma vontade de regeneração. As páginas de Swedenborg sobre a regeneração foram com certeza meditadas por Balzac. Ele faz delas a esperança mesma de sua própria vontade. Em certos aspectos, *Séraphita* é a regeneração pelo divino, exatamente o simétrico da regeneração satânica que Balzac descreveu em *Le Centenaire*.

Tal meditação sobre a regeneração do ser humano pela vontade nada tem em comum com uma meditação oriental do ser. Não encontraremos os bons impulsos em países de ricas vegetações, seguindo o vegetalismo do crescimento lento^{HI}. Para viver a ascensão swedenborguiana. é preciso

o inverno metálico, o frio que aumenta as montanhas tornando-as mais abruptas, mais reluzentes, num país onde há, como diz Balzac, picos "cujos nomes dão frio". Mas esses cumes são, por isso mesmo, excitações da vontade para o homem heróico. Dando apoio à terrestre Minna, Séraphitüs entra em cena como uma flecha que voa acima dos abismos da geleira. Toda a narrativa está "condicionada" — no estilo da moderna psicologia — por uma luta contra o abismo, na dialética das imagens de queda e de pecado. Unia *física da moral* confere *corpo* a todos os preceitos morais. A mais física das ascensões é então uma preparação para a assunção final.

Assim, tudo se anima em "correspondências" entre o céu e a terra. O tema das "correspondências", que desempenha papel tão importante na poesia baudelairiana, é um elemento fundamental da cosmologia balzaquiana. Mas, enquanto em Baudelaire trata-se sempre de correspondências sensíveis, de correspondências de alguma forma *horizontais* em que os diferentes sentidos recebem um do outro sutis reforços, era Balzac as "correspondências" são *verticais*; são swedenborguianas. O princípio delas pertence essencialmente ao reino celeste: "O reino do céu, diz Balzac citando Swedenborg, é o reino dos motivos. A ação transcorre no céu e daí no mundo, e, gradativamente, nos infinitamente pequenos da terra; os efeitos terrestres estando ligados às suas causas celestes fazem com que tudo seja *correspondente e significante*. O homem é o meio de união entre o natural e o espiritual." Cabe ao filósofo sentir "a insuflação profética das correspondências". Esse sopro é que, depois de ter "exaurido" o homem interior, confirma-o em sua aptidão para a verticalidade: "Somente o homem, diz Balzac, tem o sentimento da verticalidade colocado num órgão especial." É sobre esse eixo de verticalidade toda dinamizada que é necessário acolher todas as correspondências que fervilham no texto balzaquiano. Essas imagens realmente preparam os pensamentos. Ao revivê-las como Balzac as viveu, recebe-se a extraordinária lição de uma imaginação que pensa.

Por não aceitar o caráter fundamental das imagens dinâmicas da verticalidade» a crítica literária clássica desconhece valores essenciais. Da experiência tão positiva das imagens verticalizantes, Taine, por exemplo, nem parece suspeitar. Após ter citado um trecho de *Séraphita* no qual, precisamente, as imagens verticalizantes são colocadas em plena luz, Taine acrescenta: "Não é dessa forma que se descobrem leis em psicologia"¹ IX. Deve-se concluir que Taine expulsa da psicologia o estudo das leis da imaginação? Taine vê em *Séraphita* apenas "uma espécie de fantasmagoria ágil e resplandecente". Todavia, algumas páginas adiante, concede que "o final de *Séraphita* se parece com um canto de Dante". Na verdade, quando Balzac em outro tomo dos *Études Philosophiques*, *Les Proscrits*, põe Dante em cena, não se apoia mais na obra de Dante do que de fato se apoiou na obra de Swedenborg para escrever *Séraphita*. Balzac encontra aí, também, sua *própria experiência*, uma *experiência* que foi a de Dante, a de Swedenborg, e Balzac incitará o leitor dotado de afinidade a encontrar em si mesmo o vestígio profundo dessa experiência. Que injustiça então pintar Balzac como "oprimido por um excesso de teorias (pondo) em romances uma política, uma psicologia, uma metafísica, e todos os filhos legítimos e adúlteros da filosofia!" {*loc. cit.*, p. 93). "Muita gente se cansa com isso, continua Taine, e rejeita *Séraphita* e *Louis Lambert* como sonhos ociosos. penosos de se ler/"

Não, não serão lições de psicologia tainiana que se recebe de uma meditação sobre o *Séraphita*. E o leitor um pouco informado sobre a panpsicologia contemporânea, o leitor que sabe que um lirismo propriamente psíquico pode levar o ser humano às altas esferas do sonho e do pensamento não rejeitará *Séraphita*. Lera *Séraphita* com a constante impressão de que Balzac, tão ocupado com o mundo <á de baixo, tão dolorosamente envolvido nos complexos da sociedade de seu tempo, sabia no entanto por instinto que o destino dos homens é solidário de uma ação de transcen-

dência. E achará surpreendentes as súbitas luzes trazidas por esta curta narrativa, tão logo se aceite a conjunção da moralidade e da poesia.

Em suma, desde que o lirismo coloca em ação os destinos morais e religiosos, há um dinamismo que não se restringe mais às belezas da expressão. Ele arrasta a alma toda. O leitor que tirar proveito das minuciosas experiências dinâmicas acumuladas na assunção de Séraphitüs-Séraphita compreenderá o que é o *lirismo psíquico*, o lirismo que confere ao psiquismo o movimento mesmo da verticalidade.

Dentre os raros escritores que trabalharam no limbo do devaneio e do pensamento objetivo, na região confusa onde o sonho se alimenta de formas e de cores reais, onde reciprocamente a realidade estética recebe atmosfera onírica, Edgar Poe é um dos mais profundos e mais hábeis.

Pela profundidade do sonho e pela habilidade da narrativa, soube conciliar em suas obras duas qualidades contrárias: a arte da estranheza e a arte da dedução. Soube *encadear* os pensamentos fantásticos. Se lermos Edgar Poe com o necessário vagar, tomando o cuidado de respeitar a dupla exigência do sonho e da narrativa, aprenderemos a fazer sonhar a mais clara inteligência, aprenderemos também a despertar, para uma aventura contínua, o mais desatento e mais episódico devaneio. Por exemplo, se quisermos não somente ler mas meditar e sonhar *As Aventuras de Arthur Gordon Pym de Nantucket*, entenderemos como uma *viagem imaginada*, descrita sobre temas positivos, pode ter todas as funções oníricas de uma *viagem imaginária*, como, ao falar do real, podemos suscitar sonhos. Então, o espírito de aventura toma conta do leitor. A leitura, somente a leitura, sob este constante *convite à viagem*¹, torna-se já uma *aventura*.

Aliás, qual é a função psicológica da viagem? Diremos que viajamos para ver; mas como ver bem sem se deslumbrar diante das novidades do real, sem um longo preâmbulo de devaneios familiares? Os grandes viajantes são, antes, em uma longa adolescência, grandes sonhadores. Para gostar de partir, é preciso saber se desprender da vida cotidiana. O gosto pelas viagens decorre do gosto por imaginar. Parece que uma franja de imaginário é sempre necessária para conferir interesse aos espetáculos novos.

Aliás, é pelo devaneio que narrador e leitor se comunicam intimamente. Uma descrição seca é inerte quando se trata de transmitir uma experiência nova. Todo país *desconhecido* é evocado, em sua própria realidade, apenas pelas forças do imaginário. É o que Edgar Poe entendeu por instinto. Por isso, quando escreve, a *viagem* torna-se um *drama*. Mais exatamente, o leitor atento não tardará em reconhecer que *As Aventuras de Gordon Pym* nos colocam na presença de um *duplo drama*. Com efeito, em muitas páginas o *drama humano do naufrago* desdobra-se em um *drama da tempestade*, um drama que está nas coisas, no cenário, no mundo. No final da obra — nós o mostraremos — é o próprio universo que se torna *dramático*. Mas ao longo de todo o livro, a menor simpatia cósmica revelará um mundo em convulsões de parto, elementos constantemente conturbados. A placidez é um infortúnio que se dissimula, o verdadeiro é um *fantástico recalcado*, a realidade é uma imagem que, para melhor nos enganar, mantém-se por mais algum tempo. Mas as forças oníricas, assim dissimuladas, recalcadas, detidas, acumulam-se sem nada perder de sua potência e, por trás das aventuras positivas, preparam-se as aventuras do sonho, por trás da narrativa das aventuras humanas agita-se o drama do mundo. Essa surda conspiração dos elementos acaba por criar um mundo *materialmente dramático* onde as forças cósmicas retomam o papel que lhes fora atribuído pelos mitos primitivos. Por exemplo, a onda é um tipo de pesadelo, é um elemento do devaneio íntimo, uma deusa interior que vem escarnecer dentro de nós.

II

O livro começa com uma aventura breve e brutal: dois rapazes, numa noite de embriaguez, embarcam sem preparativos num simples bote. O vento fica mais fresco, a tempestade chega, a *aventura* começa como um súbito destino. No leme, o homem está embriagado, "bestialmente embriagado". Logo que seu colega entende o perigo — depois de dissipada a embriaguez pelo trágico da aventura — o bote no nevoeiro e na noite marinha é afundado por um grande baleeiro. A trama objetiva da narrativa é bastante pobre. Que se avalie então o talento do narrador relendo as primeiras páginas. E sobretudo, que se exercite, sobre este caso simplificado, na descoberta dos fatores que ajudaram a imaginar a narrativa. Logo reconheceremos as *potências do pesadelo* — o pesadelo muito simples de um alcoolismo taciturno e sem jogo. Poe descreve aí uma dessas ebriedades profundamente concentradas, que mantêm no ser a responsabilidade e a decisão. O álcool é então um tema do querer. Ajuda a decidir. Dá a coragem de partir à noite, só, sobre o mar imenso. Desdobra o ser. E é então que trai. De repente, faz de nosso corpo um destroço que não obedece mais ao piloto. "Auguste confessou-me francamente que em toda sua vida nunca havia experimentado sensação tão atroz de terror do que quando, em nosso pequeno bote, repentinamente descobriu toda a extensão de sua embriaguez e se sentiu esmagado por ela."^{*} Não é surpreendente que a velha imagem da alma velando no corpo como o piloto no navio possa acender-se assim em um sonho de álcool?

Sobre esse exemplo ainda muito esquemático, que explora uma imagem banal, uma imagem que perdeu sua força imaginante, propomos ao leitor de Poe que aplique os princípios da dupla leitura: uma leitura deve seguir a linha dos fatos; a outra deve seguir a linha dos devaneios. Desenvolveremos sincronicamente as duas leituras ao nos colocarmos, diante de cada uma das *aventuras* imaginárias, a seguinte pergunta sistemática: "Sob que impulso onírico ^{l*} a imaginação os acontecimentos foram imaginados? Com

um pouco de exercício, mesmo em uma obra aparentemente tão cursiva como *As Aventuras de Gordon Pym*, descobriremos devaneios singulares, pesadelos e alucinações que revelarão grandes profundezas psicológicas. Então a *Aventura*, que tende a descobrir o mundo, descobre ao mesmo tempo a intimidade humana. Tudo que é profundo no mundo e no homem tem o mesmo poder de revelação. A viagem é reveladora do viajante. Lidas na dupla perspectiva de uma cosmologia inventada e de uma psicologia reveladora, *As Aventuras de Gordon Pym* se revestirão de estranha coerência. Nesse momento é que seremos obrigados a estar atentos às teses da crítica literária psicanalítica: no reino da invenção estética há realmente contingência? Não está o homem mais enleado por seus sonhos do que por suas experiências? A lógica onírica da invenção não é a própria trama sobre a qual o narrador borda sua narrativa? O mais forte dos determinismos humanos não é o determinismo onírico? O que quer que se faça com essas teses — das quais veremos numerosas ilustrações no livro de Mme. Marie Bonaparte sobre Edgar Poe — não se poderá ignorar o valor da *dupla leitura* que busca, sob o sentido manifesto, um sentido onírico profundo.

III

A breve narrativa das aventuras precoces foi apresentada apenas como uma introdução ao *espírito de aventura*. Se as forças racionais conduzissem o destino humano, a primeira experiência seria suficiente para desviar o herói das aventuras marinhas. Mas os sonhos são mais fortes e o drama oceânico está, de agora em diante, inscrito na alma do jovem náufrago. A escolha está feita, o destino está selado, a vida de Gordon Pym está devotada à tempestade e à fome, ao drama do oceano, a um drama no qual as forças cósmicas vão desempenhar o principal papel. Nossa literatura quase totalmente absorvida pelos *dramas sociais* afastou-nos do *drama natural*, do drama do homem perante o mundo. Nas próprias narrativas de viagens, é frequentemente para outros homens, para outras sociedades, que

tendem os desejos dos viajantes. *Atravessam* os oceanos, não vivem neles, não vivem da vida ofensiva ou tutelar dos elementos. A maioria das viagens fantásticas narradas no século XVIII não são mais que artifícios para descrever utopias sociais. A viagem imaginária de Poe apresenta uma tonalidade mais profunda, mais cósmica. Poe é um *aventureiro da solidão*. Ouve o apelo do oceano porque é o apelo da mais dramática solidão, aquela em que um homem deve continuamente lutar contra todo o universo. O homem está só, em sua insigne miséria dinâmica, contra um universo de forças monstruosas. Antes de sair para o mar, não é com países de luz e de aromas que sonha Gordon Pym, na verdade, sonha com o naufrágio e seus sofrimentos indizíveis: "Todas as minhas visões eram de naufrágio e de fome, de morte ou de cativeiro entre as tribos bárbaras, de uma existência de dores e de lágrimas . . . em um oceano inacessível e desconhecido. Tais devaneios, tais desejos — pois isso chegava a ser um desejo — são muito comuns . . . entre a classe muito numerosa dos homens melancólicos; mas, na época de que estou falando, olhava-os como escapadas proféticas de um destino ao qual me sentia, por assim dizer, consagrado."

Vê-se claramente que todas essas anotações correspondem à psicologia íntima do *náufrago antes do naufrágio*; esclarecem o masoquismo de um grande lutador que bem sabia que o infortúnio está na alma antes de estar na vida. As dores de que o ser vai padecer provêm de um dramático sonho inicial, e sob a inspiração desse sonho dramático é que o autor da narrativa vai imaginar sofrimentos *sobre-humanos*. A vida, em sua insipidez, nos daria apenas o humano, o demasiado humano. Sobre esse exato ponto, como é verdadeiro este paralelo de Nietzsche e de Poe, traçado por Eugênio d'Ors²: "Em certo sentido, Edgar Poe compensa Friedrich Nietzsche. Este perturba, ao exaltá-las, as visões claras. Aquele aclara, ao contá-las, as aventuras misteriosas."

² Eugênio d'ORS, *Au grand Saint-Christophe*, trad.. p. 160.

Certamente acharemos tal programa muito natural para um romance de aventuras marinhas; mas avaliaremos mal sua eficácia se esquecermos que esse programa, na realidade, foi *oniricamente vivido* antes de ser claramente traçado. E voltamos a uma minuciosa distinção, sem a qual o interesse psicológico da obra pode escapar : nas páginas onde Pym relata sua vida no fundo do porão, devemos ver apenas as simples impressões de um passageiro clandestino? O narrador é apenas um prisioneiro encurralado entre mercadorias mal arrumadas? Não, nesse exemplo apesar de preciso, a narrativa não pertence ao mundo dos fatos. Pertence ao mundo dos sonhos. É um sonho de labirinto. Veremos outros. Aliás, levado pela necessidade de englobar os devaneios conscientes e inconscientes, Edgar Poe tem o cuidado de misturar às ansiedades do prisioneiro o delírio de um sono pesado e malsão. Então as imagens do sonho e as imagens da vida fundem-se umas às outras. O leitor familiarizado com a poética de Edgar Poe reconhecerá de passagem os seres do sono que se animam habitualmente nos poemas e nos contos. Assim a árvore : "Gigantescos troncos de árvores acinzentadas, sem folhas, erguiam-se como uma procissão sem fim. . . Suas raízes estavam afogadas em imensos brejos cujas águas estendiam-se ao longe, horripelantemente negras, sinistras e terríveis em sua imobilidade." Que força esse fantasma devia ter na imaginação de Poe a ponto de aparecer em um romance do mar! Revivamos esse fantasma : é a árvore da água, a tromba movediça, lenta, retorcida. Trabalha o interior do brejo, o interior do mar; suas raízes têm movimentos reptilíneos, não prendem nada, são fugidia?. Para Poe, as árvores caminham, as árvores deslizam. Na escolha dos motivos para ilustrar, M. Prassinos conservou esse sonho profundo. Reportemo-nos à ilustração, e teremos um meio diagnóstico para distinguir a árvore da terra e a árvore das águas. O artista soube traduzir, em seu dinamismo profundo, esse ser do brejo. Reagiu a uma imagem particularmente ativa na imaginação de Edgar Poe.

Um pouco atentos à continuidade onírica da narrativa, reconheceremos que esse sonho de vegetalismo sinistro e ter-

rível é apenas um signo a mais. Ilustra esse estado de "mortal náusea" que se estende sobre toda a narrativa da estada no porão. Ligando todos esses pesadelos, uma espécie "de unidade da náusea" confere assustadora potência ao temor fundamental do "enterro prematuro". Que Edgar Poe tenha achado necessário falar, numa narrativa marinha, do enterro prematuro, eis uma prova da fidelidade do narrador a seus fantasmas.

IV

Após esses sonhos longos e múltiplos do trancafiado, o escritor traz a racionalização: a estada prolongada no labirinto da carga, no ventre do navio, é devida a uma revolta a bordo. Essa revolta é contada pelo companheiro que devia vir tirar Pym de seu esconderijo. As cinquenta páginas dessa narrativa (capítulos IV a IX) constituem uma história à parte muito comovente. Mas precisamente porque essa história põe em jogo apenas um drama social, não se subordina aos princípios da *dupla leitura* que sugerimos para o *drama natural*. Surpreendente inversão: parece que, na visão de Poe, o homem na sociedade é *menos* complicado do que o homem na natureza. O princípio da profundidade é a solidão. O princípio do aprofundamento de nosso ser é a comunhão mais e mais profunda com a natureza.

Assim, nas cenas de revolta a bordo, as ações são às vezes tortuosas, os artifícios são múltiplos, mas os atores são bastante simplificados pela batalha. Não alcançam a vida surda das bestialidades sonhadas. Vivem uma luta humana, uma luta com "ferramentas*". Finalmente, todas as suas ações dependem dessa vida desperta onde o comentador psicólogo é inútil.

Todavia, no final do combate há uma página que os leitores familiarizados com a obra de Edgar Poe meditarão com interesse. Entra em jogo uma arma nova: o fantasma. Entra em ação um medo novo: ao invés do medo da morte, o medo *do* morto, do morto que se levanta para retomar a luta contra os vivos. Imediatamente manifesta-se a solidão. O homem isolado em seu pavor, do homem rendido aos

pesadelos de sua noite íntima, de sua noite solitária, ao mesmo tempo em que vive as ações do dia. Então, na alma humana, entre o dia e a noite, entre a realidade e o sonho, começam os quiproquós trágicos, os mais violentos desacordos temporais que despedaçam tanto a trama dos sonhos como a corrente dos pensamentos, e rasgam, assim, todo o tecido humano: "O horror gélido [das aparições] deve ser atribuído, antes, a uma espécie de pavor antecipado, a um medo de que a aparição *seja real*, do que a uma crença firme em sua realidade."

Quando meditamos sobre essa tese, entendemos o cuidado com que Edgar Poe tratou em seus contos os *esboços* de fantasmas. O pavor, era Poe, está todo em preâmbulos. A *dúvida* sobre a realidade do objeto assustador tonaliza o susto. A dúvida confere ao susto ondulações que fazem soçobrar a alma mais corajosa. Diante de uma realidade terrível, o espírito de luta e de defesa poderia devolver a coragem ao ser em perigo. Mas, precisamente diante da *aparição*, o vidente que conserva a lucidez da dúvida sobre a realidade da aparição não *realiza* mais nenhuma forma do perigo. Está em estado de alucinação consciente de si, de alucinação inteligente. Não entendemos bem a psicologia do *medo sugerido* se não instauramos esse ritmo da dúvida intelectual e do temor irracional. Às alucinações descritas em psiquiatria falta essa ondulação cruel onde o ser sucessivamente destrói e renova seu medo. A noção de *pavor incerto* na qual intervém a dúvida sobre a *realidade* do objeto do pavor é finalmente de uma essência ontológica mais pungente do que a consciência de um perigo evidentemente presente e real. A página das aventuras de Pym fornece a chave de numerosas *Histórias extraordinárias* de Edgar Poe.

Quando a revolta é subjugada, quando os quatro sobreviventes permanecem nos destroços do navio sem mastro nem leme, começam as cenas clássicas do naufrágio. Estas são tratadas com uma riqueza de circunstâncias e um encadeamento de infortúnios que as tornam um modelo do gênero. Os capítulos mais atrozes, como aquele de *A palha curta*, comprovam uma consumada habilidade: é preciso

determinar o horror sem provocar a aversão. Aliás, aí também, a marca do gênio de Edgar Poe é reconhecível pela escolha de alguns temas estranhos. O capítulo: *O brigue misterioso* incorpora a *As Aventuras de Gordon Pym* um espetáculo que se pode encontrar no conto *Manuscrito encontrado numa garrafa*. O brigue misterioso é o barco do* mortos. Leva sobre os oceanos sua tripulação fulminada por uma morte açafoada. O timoneiro ainda está a postos. Seu cadáver devorado por "uma gaivota enorme" ainda está rindo com todos os seus dentes brancos. . . No *Manuscrito encontrado numa garrafa*, a irrealidade aumenta; os mortos perseguem uma vida surda e cega, alimentada pelos pesados eflúvios da tórrida tempestade. O próprio barco possui vida em sua madeira, em sua ferragem; incha, alimentado pela água do oceano. O universo parece ser o universo aumentado dos sonhos. . . Depois de ter lido o *Manuscrito encontrado numa garrafa*, é interessante ler *VLAS Aventuras de Gordon Pym* uma narrativa certamente menos fantástica mas que, numa forma atenuada, contém com toda evidência os germes dos pesadelos preferidos de um grande sonhador. Com efeito, não nos faltam documentos para juntar a experiência onírica e a atividade literária? A literatura, dividida entre o fantástico e a realidade, entre a invenção gratuita e a descrição servil, ignora com muita frequência as formas intermediárias e enredadas que são, no entanto, as formas da imaginação viva. *As Aventuras de Gordon Pym*, comparadas às *Histórias extraordinárias*, ajudam-nos a juntar, em relação a numerosos temas, o real e o imaginário.

V

A última parte de *As Aventuras de Gordon Pym* é ainda mais especial. Coloca temas psicológicos que revelam, com maior nitidez, o gênio de Edgar Poe. É preciso ler os últimos capítulos com uma simpatia onírica mais profunda para entender todas as suas ressonâncias.

A partir do capítulo XIV, os naufragos que foram recolhidos pelo *Jane-Guy* participam de nova viagem pelos mares do Sul. no país do frio. É tão fácil imaginar o frio?

Bastam algumas referências ao termômetro, algumas rijeças, alguns pedaços de gelo? Basta mesmo a adesão ao universo da brancura? O gênio de Edgar Poe não pode se satisfazer com elementos *descritivos*. Vai exigir participação mais profunda. Mas aqui intervém uma anomalia psíquica: Edgar Poe recalca as imagens do frio. recalca as imagens da morte fria; recalca a brancura. Não devemos mais nos surpreender se, a nível das imagens, seus devaneios polares assumem aspectos autenticamente fantásticos.

Depois de uma narrativa geográfica onde se acumulam as informações sobre a fauna dos mares e das costas, Pym inicia então uma viagem no interior de um continente *novos*, povoado de raças *novas*. Pode-se colocar esse país sob o signo de um *animal estranho* com o pêlo branco, as garras de coral, curiosa síntese de perfídia e fidelidade: "A cabeça lembrava a do gato, com exceção das orelhas caídas e pendentes como orelhas de cachorro. Os dentes eram do mesmo vermelho vivo das garras." O branco de todo o pêlo é logo desmentido pelos incisivos vermelhos. No reino da imaginação, a imagem singular mascara rapidamente a imagem geral. Pela observação dos dentes e das garras de coral, o devaneio já começou sua luta contra a brancura. , . Para além do branco, o sonhador quer alcançar o pólo do ocre e do vermelho.

Então se iniciam as mais surpreendentes sínteses oníricas. Poder-se-ia dizer que essas sínteses oníricas introduzem a *aventura nos elementos*. É o universo material, a terra vegetal, o mar colorido que se tornam *dramáticos*. Daí em diante, o viajante terá de combater a traição dos homens, mas precisa antes lutar contra a traição das coisas, contra as matérias traiçoeiras. Essa *traição material* é que é primeira; para vivê-la como Poe, o leitor deve inverter a perspectiva das metáforas. As substâncias, para Poe, para este grande realizador do infortúnio: são matérias de traição; colocam a infâmia no ser.

Num livro recente³, acreditamos ter podido caracte-

rizar a imaginação universal de Edgar Poe como uma *imaginação da água pesada*. Veremos uma prova manifesta disso era *As Aventuras de Gordon Pym*, onde a água corrente do riacho aparece como uma "espessa dissolução de goma arábica", com veias coloridas e consistentes que podem ser separadas à faca. ⁴⁰"As próprias rochas eram novas por sua massa, sua cor e sua estratificação." A terra é saponácea e negra, em acordo com a água viscosa; o próprio granito é atormentado, é granulado de matéria metálica.

Nessa natureza enganadora, nesse cenário dinamicamente perturbado é que irá se desenvolver a armadilha dos indígenas. Tomará as formas e os meios de um cataclismo universal. Os indígenas não se dignarão a usar suas armas; praticarão o assassinato por meio dos elementos, pelo desmoronamento das terras amontoadas. O devaneio de Edgar Poe engloba a maldade dos homens e a maldade do universo. Na cena das *Aventuras*, a obsessão de ser enterrado vivo, que Marie Bonaparte acompanhou ao longo da obra de Edgar Poe, transfere-se, assim, de certa forma, *para o nível cósmico*: toda a caravana dos Brancos, depois de ter-se embrenhado em um estreito desfiladeiro, é soterrada pelo desmoronamento provocado pelo mais covarde dos inimigos.

Reencontrar a vida depois de tal catástrofe, não é reasumir o destino de certos heróis míticos? Novamente, o sonhador, o explorador, o ser que caminha na noite, encontra-se no labirinto, face a um destino com uma única saída. As últimas páginas do livro poderiam precisamente servir para caracterizar o *sonho labiríntico*, cujas profundezas psicanalíticas conhecemos. Não devemos nos surpreender que a imaginação de Edgar Poe, numa obra que quer ser objetiva, numa obra que aceita as regras simples e claras do romance de aventura, tenha permanecido tão fiel a seus valores oníricos profundos? Pode-se, aliás, ter provas muito curiosas de que nos defrontamos aí com os centros psicológicos profundos da obra do escritor. Ao sonho *labiríntico* associam-se, de fato, surpreendentes considerações *hieroglíficas*. A forma dos abismos, alguns dos quais têm mais de

trezentos metros, reproduz os caracteres de unia palavra-raiz etíope : *o ser tenebroso*. Sobre as paredes do labirinto, lê-se novos hieroglifos : 6 a palavra-raiz árabe : *o ser branco*. As sinuosidades das cavernas, os signos gravados no granito simbolizam. O ser inteligente que decifra esses signos carrega íntimos enigmas. O interesse de Poe pelas combinações une-se, dessa forma, a mistérios psicológicos ocultos. Assim, *As Aventuras de Gordon Pym* que, numa leitura sem meditação, podem aparecer como um livro inacabado, terminam com a síntese do sonho das profundezas psicológicas e das construções criptográficas. O mundo exterior, descrito em sua variedade como a oportunidade de viagens sempre surpreendentes, participa dessa síntese do sonho e do pensamento. O sonhador e o universo, juntos, trabalham na mesma obra.

Explica-se então a influência onírica de um livro que parece, à primeira vista, fazer apelo apenas a elementos objetivos. Léon Lemonnier⁺ viu o grande alcance deste livro. Caracterizou *As Aventuras de Gordon Pym* como um "romance marítimo que. . . não se parece a nenhum outro. Não termina numa atmosfera de verossimilhança, pela volta tranqüila do herói ao lar; encerra-se-bruscamente pela mais poética e mais louca das visões; longe de se concluir com a satisfação do espírito, imprime à imaginação ura impulso formidável"". Contentar o espírito significa com tanta frequência maltratar a imaginação! A crítica onírica é tão frequentemente desprezada pela crítica literária limitada por um intelectualismo satisfeito com suas ingênuas evidências! Ao contrário, Léon Lemonnier, sensível à continuidade onírica das obras, vê nas últimas páginas de *As Aventuras de Gordon Pym* como que um prelúdio ao *Bateau Ivre* de Arthur Rimbaud. As visões ampliadas do viajante americano traduzem, diz ele. "a vertigem e a embriaguez do barco"*. uma espécie de reviravolta que nos mostra um além de nosso ser. um além de nosso mundo, como aparece no grande verso rimbaudiano :

Et faí vu quelquefois ce que l homnie a cru voir

Léon Lemonnier aproxima esse verso desta página de Poe: "Aqueles que sonham acordados têm conhecimento de mil coisas que escapam àqueles que sonham apenas adormecidos. Em suas brumosas visões, apanham lampejos da eternidade e ao despertarem têm arrepios ao ver que estiveram por um instante às margens do grande segredo."*

Ao fecharmos o livro das *Aventuras de Gordon Pym*, parece que fomos tão longe, que habitamos um mundo onde caminham sombras tão desconhecidas, que conservamos no fundo de nosso devaneio a impressão de que dele ainda não voltamos, e que fantasmas ainda vivem numa meia-luz.

As últimas páginas permanecem um mistério; guardam um segredo. Gostaríamos de reler, gostaríamos de rever. É próprio dos sonhos quererem sempre ser recomeçados. Ao ler as *Aventuras*, pensávamos nos distrair e nos damos conta de que o poeta transmite o germe de sonhos sem fim. Pensávamos também que iríamos ver ura universo, mas é o coração do homem, o coração obscuro com seus sofrimentos, que está no centro de tudo. As *Aventuras de Gordon Pym* é um dos grandes livros do coração humano.

Este livro foi publicado há alguns anos, numa primeira forma, como tese de doutorado na Sorbonne. Seu autor era um jovem inglês apaixonado pela poesia de Rimbaud. Ele se tornou professor e atualmente ensina francês na universidade de Glasgow. Nesta nova edição, C. A. Hackett conservou as linhas mestras de seu primeiro trabalho. Procurou até acentuar a simplicidade de sua explicação, concentrando todas as observações sobre o caráter dominante da obra do poeta : uma infância que quer a cultura pessoal, um prodígio da escola que quer romper com todas as escolas.

Eis por que, acima dos conflitos familiares que a psicanálise não tem dificuldade em descobrir na vida de Rimbaud, aparecem conflitos transpostos que devem ser estudados na própria obra, nessa estranha cultura poética que faz do adolescente um modelo de poeta. C. A. Hackett propôs-se como regra justamente ir da obra à vida. Pesou todas as imagens na sensibilidade de sua ambivalência. Colocou todas as imagens entre os dois pólos da intuição e da lucidez. Encontra-se.

portanto, em *Rimbaud L'Enfant*, uma boa contribuição à psicanálise da atividade literária. Se a psicanálise quer ajudar a crítica dos textos, é preciso pelo menos que trate, como um problema particular, o problema da expressão poética. Não basta ir às fontes biográficas das ambivalências. É necessário mostrar como essas ambivalências, na expressão, tornam-se curiosos equívocos. E é então que a leitura dos poemas de Rimbaud torna-se uma verdadeira ritmanálise. Estranha poesia que recalca, ao mesmo tempo, a significação lúcida e a intuição ingênua. Nenhum didatismo, nenhuma infantilidade: a infância ao natural, a infância e a gênese do verbo.

Mas vejamos algumas provas da autonomia do verbo na poesia de Rimbaud.

II

Enquanto C.A. Hackett ainda era estudante, um amigo francês recitou-lhe *Le Bateau ivre*. Ele recebeu assim uma verdadeira revelação das sonoridades francesas, das sonoridades da *langue aVoil*⁷ depurada — na medida do possível — do ruído meridional. Compreendemos a surpresa, para um inglês, de tal revelação, se considerarmos que, por muitos aspectos, os grandes poemas rimbaudianos são o oposto da poesia inglesa. Tentaremos indicar, mais adiante, como o verso de Rimbaud evita a aliteração, como procura a paz vocal ao fruir *longamente* as vogais, mesmo quando são breves, como *modera* as consoantes: "Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne"¹, diz em *Alchimie du verbe*⁴.

E é assim que a poesia se torna uma alegria da voz, mais ainda do que uma alegria do ouvido. Rimbaud está então totalmente na infância de uma língua reencontrada pela alegria de falar.

Certamente é preciso levar muito em conta as tentati-

vas — tão diversas — de imitação. É necessário dosar os mestres impostos pelo colégio e pelas "humanidades"¹ dos humanistas patenteados. Mas quando todos esses resíduos são eliminados, permanece o Rimbaud da solidão lingüística, o Rimbaud que *gosta de ouvir* os sons de nossa língua na concha sonora dos versos novos, neles colocando bastante espaço — bastante repouso — para que as vogais tenham tempo de desdobrar sua amplidão, para que, do próprio fundo do inconsciente, a vontade de falar tenha todas as suas ressonâncias.

Por isso, só sentimos toda a dimensão da poética de Rimbaud se consideramos as duas grandes fontes dos símbolos: as construções lúcidas e a organização inconsciente.

Sobre a poética lúcida que se constrói na perfeição de certos versos, daremos mais adiante algumas indicações. Sobre tudo do lado do simbolismo onírico é que C. A. Hackett empreendeu sua investigação. Mostrou como os arquétipos oníricos mais antigos afloram nos temas rimbaudianos. A poesia de Rimbaud a esse respeito é *completa*. É como um sonho dominado. Revela-nos a possibilidade de uma *sobre-infância*, de uma infância que toma consciência de si. Rimbaud é o ser que reivindica, ao mesmo tempo, numa pequena frase, "les joujoux et rencens" * (*Illuminations*, Phrases).

III

Vejamos agora alguns exemplos da calma vocal da poética de Rimbaud.

É na própria fonte da voz, na infância da voz, no nascimento das vogais que se deve colocar a felicidade de falar, logo acrescentando às cinco vogais os ditongos que, como *ou, on, in*. . . , têm uma marca de simplicidade. Um longo estudo das consoantes na poesia de Rimbaud mostraria também uma hierarquia da simplicidade, o gosto de Rimbaud pelas consoantes que não oprimem a vogal, que a fazem somente palpar, que lhe dão uma leve pregnância ou um

reforço durável. Donde uma arte muito delicada de *variar* •A vogai. Assim são variados os três a no grande verso de sete substâncias:

*"Gladers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises"*⁶.

Quantos belos versos que multiplicam as vogais sem jamais desgastá-las! O verso

"Porteur de blés flamands ou de cotons anglais" ⁷

oferece apenas, em suas doze sonoridades vocálicas, a repetição *ands* — *an*, sonoridades cuidadosamente *distanciadas*. Precisamente *or* de *porteur* e o de *cotons* não são repetições, o *r* de *or* tendo convocado o *o* para novas sonoridades⁸. Quanto aos dois *c/e*, passam sem serem notados graças à falta de atenção que é frequentemente dedicada à sonoridade dos artigos. Pois os grandes portadores de sons continuam sendo os verbos, os adjetivos e os substantivos. Aí é que estão as raízes vivas, as raízes onde os arquétipos da palavra se transformam em simbolismo de significação.

É à glória dos substantivos que ressoam tantos versos :

*"Des lichens de soleil et des morves íTasur"*⁹

*"Ueau verte penetra ma coque de sapin"*¹⁰.

Em Rimbaud, o verso não distribui quantidades, mas qualidades vocais; ele não é temporal, mas colorido — entendamos, coberto de cores *literárias*, rico em suas sílabas centrais, no centro meditante das palavras de múltiplas metáforas. À qualidade vocal juntam-se valores de encantação. Então uma espécie de rítmica encantação domina — de longe — os ritmos sonoros. O grande prêmio desses ritmos de qualidade é aprender a lentidão.

6. "Geleiras, sóis de prata, ondas nacaradas, céus de brasas". (N. da T.)

1- "Portador de trigos flamengos ou de algodões ingleses". (N. da T.)

8. Um "curioso teve" a paciência de contar 43 maneiras de se representar, em francês, a vogai *o*, sem outra modificação que a interrupção na longa, e do *-insular*-*a.i* plural. (Nt.diec *Examea critique âe.s áictionnaires*. p. H2)

9- ••Uquens de sol e ranhos de céu azul". (N. da T.)

¹⁰. "A água verde penetrou meu casco de pinheiro". (N. da T.)

Somente por acidente esses ritmos podem se apressar^{4R}, podem por um instante agitar o sopro. Mas, em sua bela lei, devem deixar pensar, deixar construir as correspondências que vão dos arquétipos aos símbolos. E C. A. Hackett lembra justamente esta máxima diretriz que Rimbaud forneceu na *Carta do vidente*¹¹: "Esta língua será da alma para a alma, resumindo tudo, perfumes, sons, cores, pensamento enganchando pensamento, e puxando*'. Na mesma carta, escreve ainda: "Assisto ao desabrochar de meu pensamento: eu o olho, o escuto: dou um golpe com o arco: a sinfonia se move nas profundezas, ou surge de um salto sobre o palco".

Mas essa eclosão do pensamento é um nascimento da sonoridade. Tem origem na própria origem da linguagem de um homem, de um homem que cria suas palavras. Ao ler Rimbaud no silêncio das florestas, nos planaltos de Haute-Meuse, entre Meuse e Marne, nos confins da Ardenne e da Champagne, nós a percebemos como um guia para a busca do verbo perdido. Somente outro poeta pode nos dizer essa vida primeira de uma língua que amamos profundamente, ao falar e ao ler, na aldeia e nos livros. "Venham e me sigam, escreve Saint-John Perse (*Exil*). galguemos essa pura delícia sem grafia por onde corre a antiga frase humana; movamo-nos por entre cjaras elisões, resíduos de antigos prefixos que perderam a inicial, e, precedendo os belos trabalhos de lingüística, abramos nossas novas vias até essas locuções inauditas, onde a aspiração recua para além das vogais e a modulação do sopro se propaga, ao bel-prazer dessas labiais semi-sonoras. à procura de puras finais vocálicas.*'

Parece-nos que a poética de Rimbaud corresponde, assim, a uma confiança nas forças da linguagem. E essa confiança, muito distante dos artifícios demasiadamente engenhosos, é a própria marca de uma juventude, o privilégio de uma infância solitária. Temos muitas provas dessa

atividade da infância no livro de C. A. Hackett. O autor justamente reconheceu que cada um dos capítulos traz o mesmo testemunho. Todos os capítulos de seu livro são pontos de partida, isolam germes; C A. Hackett tem, assim, a garantia de seguir a evolução dos poemas desde sua longínqua origem, nas profundezas do inconsciente, até a mal* nova e mais surpreendente beleza literária.

A DIALÉTICA DINÂMICA DO DEVANEIO MALLARMEANO *

I

A um filósofo que se propõe analisar a imaginação literária, determinando as *matérias* poéticas das imagens e os diversos *movimentos* da inspiração, a obra de Mallarmé oferece inumeráveis enigmas. Esse poeta incomum recusou, com efeito, as seduições primeiras da substância escondida nas palavras; resistiu à *atração* das forças da convicção poética. Para ele, a poesia deve ser uma ruptura de todos os nossos hábitos e, acima de tudo, de nossos hábitos poéticos. Disso resulta um mistério, que é mal investigado se julgado do ponto de vista das idéias: diz-se, então, que Mallarmé é obscuro. Um tema mallarmeano não é um mistério da idéia; é um milagre do movimento. É necessário que o leitor se prepare dinamicamente para receber sua revelação ativa, para aí colher uma nova experiência da maior das mobilidades vivas : a mobilidade do imaginário.

O jogo das antíteses em Victor Hugo explicita um maniqueísmo moral bastante simples. Em Villiers de L'Isle-Adam, a dialética dos contrários, que o poeta crê hegeliana, reina sobre idéias, sobre formas. Em Mallarmé, a dialética reina sobre movimentos: ela se anima no próprio centro dos movimentos inspirados. Numa obra de Mallarmé, o movi-

mento poético sempre reflui sobre si mesmo. Não há ímpeto sem contenção, nem contenção sem aspiração. Uma leitura superficial — uma leitura inerte — faz pensar que o poeta hesita : ao contrário, ele vibra. Mas não é absolutamente uma vibração desordenada que faz eco a todas as alegrias da terra, nem essa densa vibração que é suscitada pela emoção moral ou pela paixão. Ele quer encontrar um ritmo ao mesmo tempo mais profundo e mais livre, uma vibração ontológica. Na alma do poeta, é o próprio *ser* que vem crescer e diminuir, abrir-se e fechar-se, descer e subir — descer profundamente para experimentar, suavemente, um ímpeto de sábia ingenuidade que nada deve às forças da terra.

II

Pode-se tornar sensível essa dualidade extraordinária dos movimentos, examinando-se dinamicamente alguns versos do soneto irregular *Renouveau*¹ :

*Puis je tombe énérvé de parfums d'arbres, Ias.
Et creusant de ma face une fosse à mon rêve,
Mordant la terre chaude où poussent les lilás,*

J'attends, en m'abímant, que mon ennui s'élève. . .

Três versos e meio carregados de movimento para buscar, no fundo, a impulsão de um tédio afinal sem causas contingentes! Fazemos um breve traçado desse itinerário para o abismo. Devemos inicialmente deixar que se esgotem os fenômenos de nossa exasperação, para descobrir o fenômeno mais profundo de nossa lassidão. Em seguida, é necessário aceitar o movimento de nosso peso, e depois trabalhar sobre nosso destino de gravidade terrestre, cavando vorazmente o abismo subterrâneo de nossos sonhos. Após essa longa e lenta queda, essa queda prolixa, minuciosa e

sabidamente total, é que se sentirá a indução do movimento inverso. Então, o tédio se eleva, o tédio nos eleva. Dialeitizado dinamicamente, o tédio revela seu interesse.

Deborah Aish, num estudo aliás cheio de sutilezas³, vê nesses quatro versos uma oposição entre "as idéias" de abismar-se e de elevar-se. Trata-se, para ela, de duas *construções* paralelas, uma "apoiada nas palavras *caio, cavando, fosso, terra e me abismando*; e a segunda, menos desenvolvida, que se opõe à primeira: *sonho, brotam, se e/eva*". Para traçar bem o paralelismo das idéias contrárias, a Sra. Aish, aderindo aqui ao preconceito habitual, atribui automaticamente o *sonho* a uma *elevação*. Como se não houvesse sonhos de vidas subterrâneas, sonhos escavadores! Dessa forma, ela interpreta mal uni dos versos mais terrestres, mais baudelairianos de Mallarmé :

*Et creusant de ma face une fosse à mon rêve*⁴.

Insensível à imagem dinâmica, não dá lugar em seu paralelismo de idéias à imagem de *morder*. Imagem que, no entanto, possui apenas uma matéria : o elemento terrestre das coisas, imagem que possui apenas um movimento elementar : a descida. A menos de ser um papa-moscas, o ser que morde abaixa voluntariamente o rosto em direção à terra, sobre sua presa. "Mordre la terre chaude" °, como sonha Mallarmé. significa, ao mesmo tempo, encontrar a ontologia dinâmica da mordida e a ontologia terrestre da presa.

Acreditamos que seria necessário tentar explicar até mesmo o *brotar*, seguindo as lições de um geotropismo da imaginação. Não é evidente que tudo o que se desenvolve se apruma, ainda que seja o lilás de abril. E quando se pensa que a primavera mallarmeana é, acima de tudo, uma nostalgia do lúcido inverno, sentimo-nos inclinados a sonhar

que esse *brotar* é ainda subterrâneo, que possui vida de raiz. Ainda não é chegado o tempo de crescer. É necessário ainda *esperar* e esperar no abismo, e mais : esperar se abismando. O movimento inicial do poema perdura até o último hemistíquio do quarto verso. A análise dos *movimentos* é reveladora. A análise das *idéias*, enganosa.

Nessa espera, o ser que se aprofunda vai ao encontro de sua real substância, sua tranqüila substância. A substância do ser entregue à consciência poética é, em Mallarmé, o tédio, o tédio calmo, o puro tédio despojado da inquietude e da exasperação, o "cher ennui"^{fl} de Mallarmé, E esse tédio, em sua fidelidade substancial, mostrar-se-á como uma realidade dinâmica, como a doce consciência de flutuar e de subir para além das tentações de um mundo pesado.

Assim, o poeta acaba de nos fazer viver a dialética dinâmica do peso e do tédio; apresenta-nos peso e tédio como *contrários* dinâmicos, contrários que a mera psicologia das paixões habituais tomaria como sinônimos. A poesia dinamicamente nos sensibilizou. A poesia mais sutilmente comovedora que a moral, a poesia mais sutilmente perspicaz que a mais intuitiva inteligência, leva-nos ao cerne da questão, onde peso e tédio, intercambiando seus valores dinâmicos, colocam o ser em vibração. Aqui, o tédio não é mais germe obscuro, aqui o germe adquire talo. Como todas as forças simples e belas, ele tem expansão. Vai gerar uma grande flor fria e vazia, uma bela flor sem ostentação, algum nenúfar branco, poesia pura nascida dos pântanos leteus da alma mallarmeana.

nheiro dos Santos ' utilizou esse termo para designar uma *psicanálise* de todos os fatores de inércia que entravam as vibrações de nosso ser. É na zona em que um movimento encontra o movimento contrário que ele é eficaz. Do mesmo modo, estamos certos de estar na raiz do ser dinâmico quando assumimos a imaginação paradoxal de um movimento que *quer* seu contrário. Apenas a imaginação pode viver esse paradoxo.

É preciso dar outras provas? Um certo modo de se mover acompanha subitamente, em Mallarmé, "Tentier oublie d'aller"⁵. O gesto de remar, escapando a qualquer orgulho esportivo, torna-se no sonhador "ura grand geste net assoupí", como uma haste tendida que se abre para dormir em sua beleza floral, não querendo mais crescer, não querendo mais florescer.

No reino das imagens já prontas, isto é, quando vemos as imagens em suas aparências sucessivas numa duração vivida sem dialética, espantamo-nos com um rio que "é tale un nonchaloir d'étang plisse d'hésitations"¹⁰. Mas se o devaneio poético revela que essas hesitações da água mais tranqüila são "les hésitations à partir qu'a une source"¹¹, então é todo o rio que é dinamizado. E que dinamismo. Com que desenvoltura o poeta nos liberta do grosseiro mimetismo da fonte! Para ser uma fonte mallarmeana, é necessário não apenas *sair* da terra com o frescor e a singeleza de uma água que se oferece a seu Narciso; é preciso ter *imediatamente* a nostalgia dos leitos subterrâneos; é necessário ter, desde o primeiro movimento, a apreensão dos ca-

prichos do riacho; desde a primeira claridade, desde a primeira impressão aérea, é necessário sentir o cansaço, o tédio, o peso dos azuis refletidos. Brutalizemos a imagem até obter uma definição : brotar é hesitar em sair. Eis ritmanalisada, à luz da poética mallarmeana, a imaginação da fonte. A imagem da fonte que, para tantos poetas, é uma imagem monótona, monódroma, recebe aqui dois movimentos contrários. O absurdo de tal idéia é transcendido por suas vibrações.

V.-E. MICHELET*

"Une légende, c'est une quintessence de vérité possible.*¹

Victor-Emile MICHELET,
Figurescfevocateurs.

I

Talvez nunca uma escola literária tenha sido, ao mesmo tempo, tão completa e tão homogênea quanto o simbolismo francês. Além disso, para conhecer a solidez e o brilho desse grupo de poetas, não se deve se limitar ao estudo dos mestres incontestados. É preciso fazer viver a memória de seus companheiros, entrar na própria vida de sua confraria. Tal serviço é o que um jovem inglês acaba de prestar à história da poesia francesa, ao escrever uma tese de doutorado sobre um poeta simbolista pouco conhecido.

Victor-Kmile Michelet esteve, no simbolismo, em constante ressonância com os maiores. Dele poder-se-ia dizer que, por sua atividade nos gêneros mais diversos, teatro, poemas, contos, foi o homem de ligação entre todos os poetas de seu tempo. A história o prova, uma história ignorada que Richard Knowles felizmente recuperou. Em sua chegada a Paris, há cerca de cinco anos, Richard Knowles teve oportunidade de conhecer os fiéis a Michelet, agrupados em uma Sociedade dos Amigos de Victor-Emile Michelet. Esses

poetas, René-Albert Fleury entre outros, abriram-lhe seus arquivos, reencontraram para ele recordações lendárias de um tempo em que a poesia era símbolo de vida superior. Mme. Victor-Emile Miehelet confiou-lhe inúmeros documentos. Que surpresa para mim quando meu jovem amigo me trouxe cartas do outro século, toda uma correspondência na qual Villiers de L'Isle-Adam, Stanilas de Guaita, Barres, Mallarmé, reconhecendo Miehelet como par deles, revelam-se como os voluntários da poesia conquistadora! Agora que estamos distantes desse heroísmo da poesia, agora que tantos símbolos resplandecentes não são mais para nós do que poesia que perdeu o brilho, não compreendemos mais esses tempos nos quais o símbolo era a potência inata que fazia com que de um poema a outro a imagem simbólica renascesse, como uma fênix, de suas cinzas. A partir de um único símbolo todo o simbolismo resplandecia. Parece que cada símbolo podia condensar todas as forças poéticas de uma alma de poeta. Um símbolo — essa mônada poética! — redizia, à sua maneira, toda a harmonia poética do mundo. E cada símbolo reanimava um passado de lenda e de história. A poesia era então uma grandeza humana que abria um futuro.

Se se deseja reviver com intensidade essa virtude de união que, sob o signo dos símbolos, animou essa cavalaria de poetas que foi o simbolismo, bastará ler as páginas que Victor-Emile Miehelet escreveu sobre Villiers de L'Isle-Adam.

Que tempos em que um feixe de símbolos podia dar unidade a um drama como *AxeV*. Então, o drama simbólico, o drama ao nível do símbolo, separava imediatamente o iniciado do profano. Ao sair da representação de *Axel*, em 1890, Victor-Emile Miehelet anotava que os críticos oficiais estavam perturbados: ""Eles não ousavam sequer não gostar.*" Victor-Emile Miehelet foi enfeitiçado pela arte de Villiers de L'Isle-Adam. Um dos ""Contos sobre-humanos" de Miehelet, *Sardanapalo*, está inteiramente sob o signo de *Axel*. *A Possuída* e *O Cavaleiro que carregou sua cruz* são, de algum modo. Villiers de L'Isle-Adam em menor tensão.

Mas, justamente, quando se compreende que o símbolo é essencialmente um ser de poesia dinâmica, essencialmente uma tensão das imagens condensadas, vê-se como as experiências de simbolismo realizadas em diferentes graus do dinamismo imaginário podem ser instrutivas, explicativas.

Com o teatro, o símbolo recebe sua máxima extensão. Marca toda uma vida. Mostra que a vida completa o símbolo de um ser. Resume um destino. Ele é verdadeiramente •'destinai", segundo a expressão baudelairiana. "Porque o teatro, arte hierática, diz Victor-Emile Michelet, deve fazer correr em seus flancos a vida aparente e a vida misteriosa dos seres." Marcar toda uma vida por um símbolo maior inscrever na obra teatral uma legenda que unifica aparências, uma legenda que apaga as pobres contingências da vida, tal foi o trabalho obstinado desses pacientes sonhadores.

II

Mas, ao lado desse símbolo maior que confere uma linha reta ao destino, ao lado desse brasão inicial no qual as vontades de um homem vêm encontrar a coragem da coerência, Victor-Emile Michelet esteve incessantemente à procura do símbolo cotidiano, do símbolo que é o pão cotidiano dos verdadeiros poetas. Pensa então o objeto em profundidade; no objeto, o símbolo, mais do que a forma, mostra o ser do mundo. Os símbolos servem de signos para a matéria, são eles que fazem com que a matéria exista na arquitetura de seus signos. E foi assim que o poeta permaneceu, toda a sua vida, atraído pelos livros de alquimia. Seu proselitismo não cessou jamais. Ele próprio cita uma carta na qual Mallariné, esse poeta obscuro de sonhos claros, escreve: "O ocultismo é o comentário dos signos puros, ao qual toda literatura obedece, jato imediato do espírito." E o grande poeta assina sua carta: "Vosso mui persuadido. Stéphane Mallarmé".

Nessa via o iniciador foi Stanislas de Guaita. Desde as primeiras páginas de *Companheiros da Hierofania*, Michelet nos oferece um rápido esboço do que foi, com de Guaita, o neoclassicismo do ocultismo, a paixão de reivindicar os

conhecimentos alquímicos nos próprios tempos de ciência ascendente. Stanilas de Guaita, que ao sair do liceu de Nancy, não era senão o poeta de *A Musa Negra*, foi imediatamente trabalhar no laboratório de Sainte-Claire Deville : "Como a maior parte dos alquimistas modernos, nos diz Michelet, a química, série de constatações variáveis, deveria conduzi-lo à alquimia, ciência imemoravelmente doutrinai. Parece que seus olhos, únicos traços saturninos de seu semblante solar, deviam se comprazer em contemplar com curiosidade as florações venenosas da natureza e do homem : ele havia estudado toxicologia antes da magia."*

Assim, os livros, os livros do tempo antigo, oferecem-se para aprofundar a cultura imanente, numa espécie de transcendência em direção ao passado. *A vida jovem de Stanisla.* de Guaita passava-se à noite, entre uma lâmpada e livros admiráveis/

Victor-Emile Michelet não tem essa paciência. Sente-se que ele tem pressa em utilizar poeticamente o oculto. O livro a ser feito oprime o admirável texto mágico. O poeta quer atualizar poeticamente a alquimia tradicional. Mesmo quando revive os diferentes mitos das pedras preciosas, sente-se que está sob o domínio de uma vontade que solicita sua força para uma espécie de *ocultismo do imediato*. Direta é sua reação de devaneio, apesar da sobrecarga das leituras, apesar das conversações com os Companheiros da Hierofania. Por exemplo, o poeta se refere ao caráter rápido das intuições da mulher. As mulheres têm, diz ele na sexta conversação sobre *O Amor e a Magia*, o instinto das pedrarias. A pedra que brilha, como tudo que brilha, é para a mulher um princípio de visões. Uma mulher sente-se olhada pelo olho doce da esmeralda. As pedras centralizam tentações : *⁴Os turbilhões da astralita fazem rolar eflúvios sexuais de irresistível veemência."

III

Uma das características do símbolo, assim colocado no terreno do ocultismo, é a ambivalência. Antes mesmo de a

psicanálise destacar esse tema da ambivalência", parece que o simbolismo de Stanislas de Guaita e de Victor-Emile Michelet viveu o maniqueísmo do devaneio. Frequentemente — o livro de Michelet *As Portas de Bronze* oferece numerosos testemunhos — o devaneio está no limite da tentação e da pureza, numa área indecisa onde o demoníaco faz oscilar o divino. Na poesia de Victor-Emile Michelet há lírios de tenebrosa brancura.

No prólogo de *Sardanapalo*, para a amada que é "a própria pureza", o poeta quer pintar "um de seus sonhos maus".

Sob o olhar do poeta, qualquer coisa para se tornar uma símbolo deve entrar no drama do bem e do mal. As pedras se vingam, como a mulher, da infidelidade, da desatenção à sua virtude simbólica. Basta que uma virtude seja intensa para que revele um abismo. A pedra é um intermediário da paixão. Todos os objetos, desde que se libere seu sentido simbólico, tornam-se signos de um intenso drama. Tornam-se espelhos aumentadores da sensibilidade! Nada mais no universo é indiferente, desde que se conceda a cada coisa sua profundidade.

Como se vê, as potências simbólicas, os poderes do ocultismo e as potências poéticas emanam da mesma fonte, provêm das mesmas profundidades.

Victor-Emile Michelet foi dos que acreditaram na realidade da vida poética, provando, por seus múltiplos esforços, que a poesia é uma vida, uma vida essencial.

A história de tal esforço devia ser escrita. Nas páginas do livro que nos oferece Richard Knowles compreende-se que a poesia pode nos fazer ouvir o eco mais profundo da pessoa humana. Compreende-se a profundidade desta fórmula que Victor-Emile Michelet empregava para reunir as aparências singulares de um homem à sua verdade interior: "Uma personalidade é a sonoridade própria de uma pessoa."

2. Em 1900, nos *Contos sobre-humanos* (p. 87), encontra-se: "O ódio é apenas a rebelião do amor."

GERME E RAZÃO NA POESIA DE PAUL ELUARD *

diata que passa de um homem para outro quando a atmosfera inter-humana é purificada pela sadia, pela vigorosa simplicidade.

Quanta alegria, quanta potência de alegria : ter razão no coração das palavras, de imediato, porque as palavras são devolvidas à sua chama primeira, porque

Les mots coïncés dans un enfer²

são devolvidas às forças da exuberância poética, à simpatia da reta imaginação.

Bem antes de ter escrito o *Phénix* — essa palingenesia do fogo — Paul Eluard havia prometizado³ todas as suas imagens, havia colocado uma centelha criadora no centro de todos os seus poemas. As flores já são pirilampos, voam acima dos campos :

*Les champs roses verts et jaunes
sont des insectes éclatants*.*

E na terra os germes — modelos dos homens — já sabem que seu papel é expor a espiga à luz do dia, enriquecer a colheita produzida pela vontade e pela razão dos homens.

Le germe du blé noir qui fixe le soleil"

é a dialética da vida primitiva e da claridade conquistada. A todas as forças da natureza, o poeta aconselha que saiam da terra, que vençam um caos, que encarem, enfim, o sol.

Pois toda vida quer luz, todo ser quer *ver com clareza*. Enfim, o germe quer a razão.

*Voir clair dans Voeil droit des hiboux
Voir clair dans les gouttes de houx
Dans le terrier fourré d'obscurité fondante*

*Voir clair dans la main des taupes
Dans Vaile étendue très haute*

*Dans le gui des philosophes
Dans le tout cela des savants¹.*

E o poema desfralda mil lições para nos ensinar a olhar, para nos dar a coragem de fixar o sol. Assim o poeta reforça em nós o sujeito que olha, que entende o mundo ao olhá-lo de frente. Que totalização de olhares claros, clarividentes, aclaradores há nos poemas de Eluard! Vontade de ver e vontade de fazer ver, eis a ação direta do poeta.

Mas por este olhar de chama, o poeta, ele também, transforma o mundo. O mundo não é mais tão opaco desde que o poeta o olhou; o mundo não é mais tão pesado desde quando o poeta lhe deu mobilidade; o mundo não está mais tão acorrentado desde quando o poeta leu a liberdade humana nos campos, nos bosques e nos pomares; o mundo não é mais tão hostil desde quando o poeta devolveu ao homem a consciência de sua valentia. A poesia, incessantemente, nos remete à consciência de que *o homem nasceu*. Eis justamente o ser que enxerga claro o bastante para ser um germe criador de domínio de si e de domínio do mundo :

*Voir clair dans le chant des crapauds
Dans le désordre des insectes
Dans la chaleur réglée et purê

Dans le vent dur du vieil hiver
Dans un monde mort et vivant⁷.*

Todos esses olhares dominadores, vocês os encontrarão no poema: *A Véchelle de Vhomme^w*. Poder-se-ia analisar esse poema, como tantos outros de Eluard, no sentido da vida ascendente, no sentido de um neotransformismo que trabalha todo o planeta, da natureza ao homem. A linha

dos seres é sem dúvida bem designada pelas potências que conquistam a visão. Mas dessa ascensão, o poeta nos trouxe precisamente *provas poéticas*. O poeta que escreveu *Les yeux fertiles — Donner à voir — Voir**¹ condensou, era numerosos poemas, as forças da visão. Apreendeu o dinamismo da claridade conquistada, da luz humanizada.

Assim, ao meditar um poema eluardiano, ficamos conhecendo o poder de neotransformação da imaginação. Criar uma imagem, é realmente *dar a ver*. Aquilo que era mal visto, aquilo que estava perdido na preguiçosa familiaridade, é doravante objeto novo para um olhar novo. O olhar que recebe a claridade eluardiana consuma um passado inútil; vê o futuro imediato na beleza das imagens obscuras. E aqui está um pouco do destino dos homens que o poeta vem nos revelar. Desse modo, para empregar uma palavra cara a Baudelaire, o poeta nos ajuda a descobrir forças *destinais*.

Poder-se-á dizer que é um destino bem pequeno, este que abre o futuro com uma imagem bela, feliz, reconfortante. Mas as forças do futuro são forças conspirantes. Coloque-se no coração do homem um germe de felicidade, uma única centelha de esperança, e imediatamente um fogo novo. um fogo dirigido, um fogo racional põe-se em ação por toda sua vida. Paul Eluard disse que o poeta é aquele que inspira. Sim, mas o benefício continua : ao nos abrir uma via de inspiração, transmite-nos a dinâmica do despertar. Não conheço em toda a obra de Paul Eluard um único verso que poderia deixar o leitor na turfeira do desespero, no marasmo da indiferença, na platitude e na monotonia do egoísmo. Para ler Eluard, é preciso receber a inspiração humanizante de Eluard, é preciso amar tanto as coisas quanto a vida e os homens.

Esta tripla força de simpatia, porém, não nos é transmitida como uma generalidade filosófica, como uma lição de moral geral. É dada no detalhe de um poema, na energia íntima de um verso :

Avec le feu d'une chanson sans fausse note "".

Um belo verso é imediatamente um princípio comburent, um eixo de felicidade, uma via de iluminação, uma direção reta, fina, razoável, que desemboca numa coragem. Os poemas de Eluard são diagramas de confiança, modelos de dinamização psíquica :

*Le repôs ébloui remplaçait la fatigue.*¹¹

Quando se é sensível à indução psíquica de despertar, de acordar — de nascimento, de renovação — de juventude e de juvença, não se fica surpreso cora a potência verdadeira dos poemas reunidos sob o signo da Fênix. Aqui também recebemos o benefício de uma condensação de forças excepcionais. Cada poema da coletânea *Phénix* é mito condensado, mito rejuvenescido, mito reduzido às suas vitaminas psíquicas essenciais. A história das religiões deixou-nos mil lendas do pássaro que prepara sua fogueira empilhando plantas aromáticas e gloriosas, os benjoints e os louros. E Paul Eluard, rejuvenescendo a síntese dos aromatas, dando a essa síntese a forte união da resina e do vinho, escreve :

*11 y a de tout dans notre bûcher
Des pommes de pin des sarmento
Mais aussi des fleurs plus fortes que Veau.*^w

Quando tudo está pronto para o holocausto, a fênix se inflama, como um poeta, com seu próprio ardor, abrasa-se por inteiro até se tornar um punhado de cinzas. Num único dia resplandece de aurora e enterra-se na noite. Num só dia vive a primavera e o outono, a força primaveril e a sabedoria da noite. A fênix de uma lenda tem 365 penas. Ela niarca assim os dois renascimentos: o renascimento cotidiano para além do subterrâneo da noite :

*Gloire le souterrain est devenu .somet*¹¹

e o renascimento do sol que expressa a absoluta verdade da primavera :

*Notre printemps est un printemps qui a raison.*¹⁴

A fênix das 365 penas é na verdade o pássaro do gênio eluardiano, o símbolo de uma vida que tem, a cada dia, seu poema, e que é cada ano marcada por um livro.

No anoitecer da vida, a fênix é verdadeiramente jovem em sua sabedoria, forte em sua sabedoria. Está cheia de razão em seu germe. Deposita em seu germe a sabedoria de uma longa vida. Eis a fênix mãe de si-mesma, segura de sua vida em sua própria morte, colocando o seu além em sua própria obra, confiando o seu renovar à humanidade de sua obra. Sim, eis Paul Eluard.

Ele vai renascer. Retorna no livro entreaberto. Ilumina toda a mesa onde acabamos de abrir o livro. Está vivo, como o pássaro legendário. Em seu livro assim como na lenda

Tout a la couleur de Vaurœi"

Está vivo para vocês, para todos, numa imagem que chega exatamente a tempo de acordá-los, de reanimá-los, de transmitir-lhes a vida da inteligência e do coração, a vida que aumenta pelo único fato de que recomeça, de que recomeça com forças jovens, purificada pelo fogo. O mito da fênix é o mito do renascimento progressivo, a dialética da vida e da morte, dialética majorada, evidentemente, no sentido da vida amplificante, no sentido da vida que atravessa os infortúnios e os dissabores, a morte e as derrotas.

*Le couloir sans réveil [l'impasse et la fatigue
Se sont mis à briller (Un feu battant des mains
L'éternité s'esf dépliée?]¹⁵*

Os poemas de Eluard, os versos de Eluard são sínteses onde se sustentam a novidade e a solidez. O fixo e o móvel

aí não mais se contradizem. Os germes e as razões cooperam. No absoluto de sua simplicidade as imagens encontram o meio de ser ao mesmo tempo belas e verdadeiras. Por isso é que a poesia de Paul Eluard permanecerá sempre um humanismo em ato, uma constante potência da renovação humana.

UMA PSICOLOGIA DA LINGUAGEM LITERÁRIA :
JEAN PAULHAN*

As *Flores de Tarbes* de Jean Paulhan apresentam um problema negligenciado até agora pelos psicólogos que têm estudado a linguagem. É o problema da *linguagem depurada*, da *linguagem vigiada*, da *linguagem retificada*, da linguagem à qual se atribui um valor literário. Essa valorização não havia ainda encontrado seu filósofo. A crítica literária que "valoriza" as obras jamais expôs abertamente seu sistema de valores literários. Jean Paulhan vem obrigar a crítica literária a um exame de consciência que deve preparar uma filosofia da linguagem escrita.

Devemos primeiramente compreender que a obra de Paulhan ultrapassa o quadro de uma crítica da crítica. Ela nos convida a classificar melhor os valores de explicação e os valores de expressão, os valores espontâneos e os valores cultivados. Mesmo falando, lemos necessidade de uma *literatura*. A literatura — que será necessário um dia resgatar de um injusto desprezo — está ligada à nossa própria vida, à mais bela das vidas, à vida *falada*, falada para tudo dizer, falada para nada dizer, falada para melhor dizer. Sim. nossa fala deve ter, como nossos escritos, a preocupação com um Valor, com um valor *direto* que só pertence a ela, que devemos portanto exprimir por uma tautologia : *a palavra é um valor falado*, ela valoriza o ser que fala, o *ser falado*.

Trata-se, aos nossos olhos, não de um problema secundário, mas sim. de um problema que toca o próprio fundo da cultura, que deve, portanto, interessar aos filósofos que compreenderam que a linguagem não é apenas o vínculo da cultura, mas o próprio princípio da cultura.

Ora, quando se fala de valores, todos se crêem mestres, todos se acreditam no direito de julgar. Há até mesmo filósofos que definem o valor como uma essência de apreensão imediata. O *valor literário*, menos que qualquer outro, escapa a tais pretensões. Os mentores, os críticos, aqueles que Paulhan denomina os *Terroros*, por seus julgamentos de valor *a priori*, esmagam as tentativas de cultura. Proibindo "as flores", impedem qualquer floração. Podam a vida literária em seu germe, em sua espontaneidade. Desde as primeiras páginas de seu livro, Jean Paulhan coloca a crítica literária diante de sua responsabilidade. Ela não faz da literatura uma aula sempiterna de retórica, instituindo em cada revista, em cada jornal, um professor inamovível, um professor que julga tudo, idéias e imagens, psicologia e moral? Esse "professor" decide sem apelação, no absoluto, em nome da Língua.

Mas que Língua? Trata-se verdadeiramente de uma metalogia, de uma língua primeira que devolveria à vegetação do *falar* a seiva de suas profundas raízes? Trata-se dessa língua viva que se forma — que poderia formar-se se os Terroros estivessem desarmados — numa semântica enriquecida pela estranha floração das novas psicologias, dessas psicologias que poderiam, enfim, nas belas palavras, nas palavras felizes e fortes, desvelar todo o "espectro" dos valores inconscientes, subconscientes, claros, sublimados, dialetizados, simulados. . . ? Não, o crítico literário se atribui a função de manter as *interdições retorqueiras*. Cristaliza as *funções de vigilância*. A *linguagem escrita*, devidamente controlada por professores e críticos, é, dessa forma, submetida a uma espécie de censura que está, de algum modo, ligada à caneta, a um íntimo Terror que coagula a tinta de todo aprendiz de escritor. Ele perturba a vida literária em sua própria origem. Estabelece a censura, uma censura ex-

terior, no próprio nível da expressão íntima. Longe de ajudar o esforço inaudito de criação verbal, ele o entrava. Pode-se ter certeza de que um Professor de retórica, um Terror mutila sempre algo na imaginação verbal. O *Terror* é — no sentido bergsoniano do termo — o que *materializa* a expressão, opondo obstáculo ao *ímpeto de expressão*.

Jean Paulhan talvez não aceitasse tão dura condenação. Mas abre o processo da Crítica com tanta nitidez, traz provas tão convincentes, que não é mais possível absolver os funcionários da vigilância que exercem sua arbitrária ditadura na Cidade literária.

Vejamos primeiro provas do caráter contraditório dos julgamentos literários. Sabia-se, sem dúvida, que o **que** agrada a uns desagrade a outros. Sabia-se que gosto e cores não se discutem, mesmo quando alguém se arroga o direito de julgá-los. Mas nenhum psicólogo havia ainda apresentado um dossiê tão preciso das oposições psicológicas no julgamento dos valores literários. A respeito do mesmo romance, a propósito do mesmo aspecto, do mesmo personagem, os mestres da crítica intercruzam suas contradições. Quando um diz *monstruoso*, outro diz *natural*. Quando um **diz** *seco*, outro diz *terno*. Nem mesmo os adjetivos mais específicos encontram unanimidade : quando um diz *balzaquiano*, outro diz *não balzaquiano*. A crítica literária joga com adjetivos destituídos de substância. Que se compreenda bem a extensão da discórdia : notemos que a tarefa da crítica não é fazer obra psicológica diante do enigma de um semblante real, diante de um *personagem real*: trata-se de julgar um personagem *expresso*, que não tem absolutamente nada de tácito, que é, afinal, apenas a soma de suas expressões. Nessas condições, de que forma aqueles cuja profissão é julgar podem se contradizer com tanta precisão?

Diante de tal disparate de julgamentos, onde se poderia encontrar o centro psicológico do *Terror literário*¹? Esse centro não é outra coisa senão o pobre diálogo polêmico da boa nota e da nota ruim. Ou os adjetivos laudatórios se acumulam, ou então os adjetivos reprobatórios se aglomeram. O que é bem é imediatamente vivo, humano, verdadeiro

___e é exatamente o contrário para o medíocre. Muitos críticos ficariam incomodados se lhes fosse mostrado que a palavra *profundo* é a mais *superficial* de todas, que a palavra *inefável* é uma palavra oca, que a palavra *misterioso* é um epíteto claro como o vazio. Os críticos crêem chegar à crítica discursiva quando, na verdade, estabeleceram infundáveis sinonímias de uma valoração simplista. Seus julgamentos são o acidente de seus humores.

Objetar-se-á que as obras são freqüentemente escritas segundo os mesmos princípios. Mas, pelo menos, elas manifestaram a coragem de exprimir-se e, com freqüência, são as imagens *desagradáveis* que são *úteis* a uma investigação psicológica exata.

A filosofia da leitura deve, aliás, resolver o paradoxo do escritor e do leitor cultos, paradoxo que Paulhan exprime com deliciosa finura: "Cada um sabe, diz ele, que há em nossos dias duas literaturas: a má que é propriamente ilegível (é muito lida) e a boa que não se lê." A crítica literária ajuda a resolver esse paradoxo? Não parece. "Já se denominou outrora o século XIX o século da crítica. Por antífrase, sem dúvida: é o século em que todo bom crítico desconhece escritores de seu tempo. Fontanes e Planche atrasam Lamartine; e Nisard, Victor Hugo. Não se pode ler, sem se envergonhar, o que Saint-Beuve escreve sobre Balzac e Baudelaire; Brunetière, sobre Stendhal e Flaubert; Lemaitre, sobre Verlaine ou Mallarmé; Faguet, sobre Nerval e Zola; Lasserre, sobre Proust e Claudel. Quando Taine quer impor um romancista, é Hector Malot; Anatole France, um poeta, é Frédéric Plessis. Todos, nem é preciso dizer, silenciam a respeito de Cros, Rimbaud, Villiers, Lautréamont." No esmiuçamento dos julgamentos arbitrários, não se sabe mesmo onde encontrar o princípio de explicação; após ter tentado explicar as obras pelo homem que as escreve, por sua vida, por seu meio — ou mesmo por seus leitores, como se o escritor fosse uma espécie de concreção dos interesses de leitura —, ocorre certa recusa de qualquer explicação e Jean Paulhan lembra que "o senhor Pierre Audiat notava recentemente que o? críticos sérios [entre os

quais ele se inclui] renunciaram há muito a julgar romances ou poemas \

Não é justamente por não se tentar uma explicação verdadeiramente autônoma, que consistiria em explicar a literatura pela atividade literária? Seria necessário, para isso, revogar a condenação que paira sobre a literatura. Seria necessário compreender que a linguagem escrita é uma atividade autônoma, que a literatura é uma das necessidades primeiras das civilizações atuais. Certamente, obter-se-á sempre tomar conhecimento da literatura passada, para avaliar como ela prepara, em nossos dias, a autonomia da expressão, ao estudar vários séculos de expressão não autônoma. Longe de impedir o caminho à evolução, seria preciso, pois, suscitar as forças de evolução em ação, sem dúvida alguma, na expressão literária — separando a literatura • litteratural da literatura litteraturans2. O Terror deveria, portanto, passar do papel de crítico ao papel docente. Onde encontrar os elementos de uma imaginação docente no campo das letras? — Bem entendido, é necessário, primeiramente, dar uma lição sobre a liberdade das letras, sobre as mil maneiras de escrever bem. Mas "hossas artes literárias são feitas de recusas". Semearam tabus sobre o vocabulário.

E os críticos prestam freqüentemente mais atenção à palavra que à frase — à locução do que à página. Praticam um julgamento essencialmente atômico e estático. Raros são os críticos que tentam um novo estilo, submetendo-se à sua indução. Imagino, com efeito, que do autor ao leitor deveria efetuar-se uma indução verbal que possui muitas características da indução eletromagnética entre dois circuitos. Um livro seria então um aparelho de indução psíquica que

revelar original. E quando um clichê "arrasta consigo o pensamento — um pensamento vergonhosamente resignado", parece que um peso atinge os centros de mobilidades vitais. Contudo, é necessário se defender de um julgamento geral. Jean Paulhan mostra que o clichê em si mesmo não merece todas as críticas que lhe são dirigidas. O clichê pode ser necessário e se revelar como termo indispensável. Pode também introduzir um pensamento profundo. Pode ser psicologicamente reinventado. Chave enferrujada que abre um domínio feérico. As vezes, o *lugar comum* é o centro de convergência onde vem se formar um sentido novo, uma nova riqueza expressiva. "Até concordo que as fórmulas muito repetidas dêem, a quem as ouve sem benevolência, a impressão de uma frase que se repete ao Deus dará. Mas quem as pronuncia de maneira oposta à habitual descobre com alegria as mil e uma aplicações engenhosas a que se prestam, com a mesma propriedade, os 'você se dá conta', 'até logo e obrigado', 'é suficiente'. . . E sabe-se, por outro lado, que acontece aos corações mais puros e sinceros e aos menos cuidadosos com as palavras, de se abrirem espontaneamente em provérbios, locuções banais e lugares comuns. As cartas de amor são exemplo : infinitamente ricas e dotadas de sentido excepcional para quem as lê ou as escreve — porém enigmáticas para um estranho, de tanta banalidade e (dirá ele) de verbalismo." E a psicologia do clichê observada melhor conduz Paulhan justamente a este julgamento : "Essa espécie singular de frase parece feita, afinal, para desmentir tudo o que se imagina a seu respeito — como se os críticos falassem do verbalismo a propósito das únicas frases que nos fazem *esquecer*, de forma absoluta, que são as frases e palavras mais apropriadas a nos dar o sentimento da pureza, da inocência."

Talvez seja necessário também proteger a linguagem contra os críticos bergsonianos. Segundo Bergson, a linguagem não é adequada a exprimir a vida interior. Haveria necessidade de subterfúgio e sutileza para escapar à prisão de palavras. Como é possível esquecer dessa forma todo o caráter alado da fala, toda a exuberância vital que é pro-

piciada por uma expressão bem dinamizada? Quando uma multidão de palavras turbilhona ao redor de um pensamento, elas o despertam, o rejuvenescem, o animam. Um pensamento se reveste então de literatura. Como seria pobre esse pensamento sem essa expressão literária renovada! Como ele vive, ao contrário, nos poemas e também nos livros desses escritores bem falantes, que jamais se embarçam, mobilizados incessantemente pela dinâmica da imaginação! E como compreendemos e como fazemos nosso o julgamento de J. Paulhan sobre a doutrina bergsoniana da linguagem: "Absolutamente não vejo doutrina aparentemente mais estranha ou mais hostil às Letras, mas apropriada a reduzi-las a um amontoado de covardias, de abandonos." E quando Bergson escreve: "Sob as alegrias e tristezas que a rigor podem ser traduzidas em palavras, (o poeta) se apodera de alguma coisa que nada tem em comum com a palavra, certos ritmos de vida e de respiração que são mais interiores ao homem que seus sentimentos mais interiores", Jean Paulhan objeta com razão: "Hesito em reconhecer aqui Rimbaud, Baudelaire ou Mallarmé. (Ou antes, se aí reconheço parte de suas obras, custa-me ver o cuidado que confessam ter, a devoção à linguagem, o religioso respeito à palavra.)"¹ Sim. pois quem sabe mimar as palavras, mimar uma palavra, descobre que a perspectiva verbal interna é mais longínqua que *qualquer pensamento*. Meditando sobre uma palavra, tem-se certeza de encontrar um sistema filosófico. A *língua* é mais rica que qualquer intuição. Ouve-se mais nas palavras do que se vê nas coisas. Ora, escrever é refletir sobre as palavras, é ouvir as palavras com todas as suas ressonâncias. Por conseguinte, o ser *escrevente* é o mais original que existe, o menos passivo dos pensadores. Não se tem o direito de avaliá-lo referindo-se àquele que copia, que critica, que repete, que acumula clichês e fórmulas. Basta ler um poeta verdadeiro, um Rilke, para compreender, como ele o dizia, que a linguagem nos revela a nós mesmos (citado por Jean Paulhan).

O livro de Jean Paulhan não se limita, aliás, a uma crítica da crítica. Empreende a determinação de uma Reto-

rica que teria, ao mesmo tempo, sabedoria e mobilidade, uma Retórica que, a cada dia, "limparia" os clichês, forneceria regras à própria *originalidade*. Determina uma espécie de além da crítica- onde poderiam se reconciliar o escritor e seu juiz. Bastaria para isso que as experiências literárias se multiplicassem e se tornassem precisas. O teatro, o romance, o poema não devem ter medo do teatral, do romanesco, do lírico. Não adquirirão *ímpeto* a não ser acentuando seu impulso, a não ser tornando-se mais teatral, mais romanesco, mais lírico. O dever do crítico é ser um incitador.

Num breve resumo, pode-se apenas oferecer alguns temas gerais de um livro tão rico em julgamentos particulares. Talvez até seja trair seu valor ao se tirar dele lições de conjunto. Com efeito, o livro é eficaz pelo detalhe de seus argumentos, pelos conflitos que evoca a cada página. É escrito em frases curtas, vivas, diretas, que fazem pensar com espantosa rapidez. Elas provam precisamente a existência dos "valores de julgamento", dos "valores de críticas" que devem reformar uma crítica literária que ainda não havia podido, antes de Jean Paulhan. dirigir o exame, de maneira tão construtiva, contra ela mesma.

"A ORDEM DAS COISAS"*

Sonhar e ver concordam pouco: quem sonha muito livremente perde o olhar — quem desenha excessivamente bem o que vê perde os sonhos da profundidade. O livro de Jacques Brosse é um drama constante entre esses dois poderes. Jacques Brosse ama ver, sabe dizer seu prazer de ver. Em sua vontade primeira, quis ser a testemunha clarividente dos seres do universo. Para estar seguro de não se evadir, ligou-se a coisas bem próximas. Mas, apesar de sua vontade de recusar os devaneios, poemas subjacentes exprimem, sob o traçado, as profundezas do ser. Então as coisas mais sólidas não permanecem encerradas em seus volumes. As coisas mais comuns abandonam os trapos gastos da familiaridade. De repente inteiramente nuas, elas são elas mesmas. As coisas mais miúdas tornam-se gemas de mundo. Em consequência, um objeto pode ser o pólo de uma meditação sobre o universo. Cada objeto pode assim, como dizem os filósofos, tornar-se uma "abertura para o mundo". Cada ser do mundo pode nos fornecer, como diz Jacques Brosse, uma "introdução ao mundo".

Para empreender tal meditação sobre objetos separados, Jacques Brosse tentou, de início, esquecer os valores humanos. Colocou todo o seu ser apenas em seu olhar. A título de exemplo, o livro "A Ordem das Coisas" apresenta a Mãe

dar às coisas parte de sua própria vida. Das coisas para ele. a tensão torna-se tão grande que lhe parece que as coisas estão contentes por serem vistas, que desejam ser olhadas. A dualidade desaparece. O homem que se queria excluir "'ardia por entrar em cena". *'nossa silhueta, sombra de homem mal desencarnado. . . misturava-se a paisagem. . . integrava-se nesle mundo de comportamento e de percepção animar*¹.

E é assim — grande momento do livro! — que Jacques Brosse nos confessa um verdadeiro *drama do método*. Desejava ver, nada além de ver. testemunha altaneira de um universo onde o homem é um estrangeiro — e ei-lo que sonha. Queria ser indiferente, disposto a ver tudo — e ei-lo inteiramente tomado por *seres especializados*, por fragmentos do universo! Desse modo, seres olhados intensamente chegam a despertar sonhos específicos. Em suas chaves de sonhos os oniromântieos rapidamente distinguem os sonhos marcados por um animal particular. Quem sonha com gato não sonhará com cavalo. Mas não é nas "chaves de sonhos" que Jacques Brosse quer se instruir. Uma vez mais : ele quer ver e não sonhar. Em pleno dia, nos campos, em seu pomar, é que vai ao encontro dos objetos-sonhos, objetos e sonhos duplamente especializados. São esses objetos-sonhos que dão significação tão especial a seu livro.

O drama do método não permanece no plano das generalidades. Nós o sentiremos em ação diante de cada objeto atentamente olhado, sobretudo quando o objeto é um ser vivo. Para além do pitoresco de um indivíduo, vê-se surgir a potência — freqüentemente a grotesca onipotência — de uma espécie. Um relevo do ser vem aumentar um ser insignificante. É toda a espécie que quer provar sua individualidade. Vista das alturas humanas de onde se acreditava poder reinar sobre o mundo contemplado, cada espécie animal torna-se uma forma de *monstruosidade da vida*, o pesadelo realizado de uma natureza essencialmente noturna. Então a simpatia das filosofias fáceis não mais funciona. Cada espécie é o testemunho brutal sobre uma outra vida. Cada espécie diz ostensivamente uma vida que não quer **e

comparada a outra vida. Às vezes parece que Jacques Brosse, grande amigo dos animais e das plantas, sofre com esse isolamento das espécies. Não esqueçamos que ele é o homem do olhar, inteiramente voltado para a atualidade daquilo que vê. Não tem de se instruir junto às filosofias científicas ou pseudo-científicas da vida. Os seres são o que são. Mesmo que não convidem o olhar, para conhecê-los precisamos nos forçar a olhá-los. E é assim que num masoquismo da contemplação, Jacques Brosse nos força a olhar a ostra ou o hipopótamo, a monstruosidade mole ou a monstruosidade gorda.

Mas há objetos que convidam a uma contemplação natural : as flores não são as imagens do grande livro do mundo? Jacques Brosse as conhece, as ama, as cultiva. Sabe ajudar a florir nas estações hostis as flores da primavera. Sua cozinha é uma estufa onde prepara os jacintos. Quando uma flor aparece em seu livro, tudo se aprofunda. Por exemplo, as páginas que consagra ao "nascimento da íris" dizem muito claramente de sua adesão às potências florais. Essa adesão é múltipla e, seguindo-a em seus detalhes, obtém-se uma espécie de *miniatura das correspondências baudelairianas*. Os prazeres sensíveis diante da flor se correspondem. se chamam, se sustentam, se compõem para dar uma harmonia das sensualidades : "Poucas flores têm aspecto mais carnal: nela distinguimos línguas suaves, lábios finamente contornados, curvas lascivas; sob esta pele diáfana discerne-se a finíssima rede de veiazinhas e de arteríolas onde circula a vida, mas esta carne é protegida por tamanha sutileza, tamanha suscetibilidade, que tão-somente o olhar já poderia irritá-la e corrompê-la; ela parece reservada para esses prazeres de pura contemplação que não confessamos facilmente a nós mesmos." Assim, o olhar penetrante que fazia a glória do observador vai assumir súbita timidez, sinal de pudor hesitante.

Os perfumes que correspondem à doçura das formas e das cores da íris são perfumes suaves: "A forma da flor é o protótipo do defumador, não possui cheiros, a não ser um vago reflexo açucarado que é apenas a sombra de um

odor." Como dizer melhor a recompensa de uma sutil contemplação que íruí valores até sua evanescência?

Diante dos objetos inanimados, a participação parece dever ser mais distante, menos maleável. No entanto, Jacques Brosse escreveu uma "introdução à rocha" e uma "introdução ao cristal". Abre, assim, uma via à meditação pessoal sobre objetos inumanos. O valor dessas páginas é o caráter direto. Por que ler textos obscuros quando as verdades minerais são tão nítidas? Por que se instruir pesadamente estudando os antigos lapidários? O devaneio não necessita de tradições: ele é jovem. As pedras preciosas, se as temos sobre nossa mesa, não têm história. Contam-nos tudo sobre sua eternidade. "No coração do jaspe sangüíneo gira uma chama laranja ao redor de uma brasa vermelha que nunca morre."* Ao seguir Jacques Brosse, qualquer leitor é encorajado a reunir seu próprio "lapidário". Algo de humano penetra no reino da pedra. O cristal pode no? ajudar a sonhar.

Mas num livro assim, que se quer sem doutrina, o leitor está autorizado a escolher. Pode escolher seu animal, sua planta, sua pedra. Do museu de belas coisas que lhe são oferecidas pode extrair à vontade um objeto que gostaria de rever, tocar, apalpar, em suma aquele objeto do mundo que lhe deu outrora a felicidade de sentir. Goethe não falava dos "objetos felizes para o homem"? Para ouvir de um objeto o convite à alegria de viver, o bom conselho para se ser feliz no mundo das coisas, na "ordem das coisas", releiamos as páginas em que Jacques Brosse medita sobre o mais belo de todos os frutos: o pêssego.

Ele é redondo. Os objetos da felicidade são redondos, A felicidade arredonda tudo que penetra. Mas, bem entendido, a redondez do pêssego é uma redondez plena, concreta. íntima. Não é a simples realização de alguma forma platônica numa geometria das idéias: a bola do pêssego não é jamais uma esfera. A perfeição vem de suas irregularidades: "O pêssego é irregular como a carne e, como ela, é indócil a qualquer síntese geométrica.^ Ele é — talvez um pouco rápido nas imagens que tentam nosso escritor — uma bo-

checha, um seio. É necessário ultrapassar tantos obstáculos para ir da bochecha ao seio! Quanto a mim, distendo essas imagens para ir mais lentamente até ao prazer supremo que nos indica Jacques Brosse, "o prazer agudo e decisivo", de morder. Para Jacques Brosse eis o prazer consumado, a tentação completada. Desde o início do poema, sentíamos irresistível essa tentação. Pode-se resistir à tentação de morder a maçã. Mas quem resiste ao pêsego?

E que dialética sob a pele penugenta, sob a carne suculenta! No centro está o mais duro dos caroços, o ser mais enrugado do mundo. Jacques Brosse se detém, perplexo, diante dessa massa hostil. Nada diz sobre essa estranha hostilidade. Talvez ignore, alma doce, que com uma amêndoa de pêsego bem macerada um ciumento pode envenenar sua infiel. Tudo está em tudo, dizia meu professor de filosofia. No seio do bálsamo dorme o veneno, no centro da felicidade o fermento do crime. Ah, o pêsego teria sido um símbolo maior que a maçã!

Acrescento eu próprio esse pequeno fio de sonho dialético às páginas em que Jacques Brosse nos conta seu delírio de gula, seu sonho de primeira sensualidade. Porque o livro possui esta sedução: o leitor é impelido a acrescentar seus próprios devaneios às descrições do autor. No começo, Jacques Brosse havia acreditado poder ser objetivo e acabou arrastado por seus sonhos. Que não se espante aquele que não puder ler seu livro objetivamente. O leitor que aceita as imagens de Jacques Brosse acrescenta algo. Conhece, assim, um dos maiores prazeres da leitura.

Terceira Parte

DEVANEIOS

O ESPAÇO ONÍRICO*

I

Em que espaço vivem nossos sonhos? Qual o dinamismo de nossa vida noturna? O espaço de nosso sonho é verdadeiramente um espaço de repouso? Não possui, antes, um movimento incessante e confuso? Sobre todos esses problemas possuímos pouca luz porque não reencontramos, ao chegar o dia, senão fragmentos de vida noturna. Esses pedaços de sonho, esses fragmentos de espaço onírico nós os justaporamos depois nos quadros geométricos do espaço claro. Fazemos, assim, do sonho uma anatomia com peças mortas. Perdemos, desse modo, a possibilidade de estudar todas as funções da fisiologia do repouso. Das transformações oníricas retemos somente as estações. E, no entanto, é a transformação, são as transformações que fazem do espaço onírico o lugar mesmo dos movimentos imaginados.

Compreenderíamos talvez melhor esses movimentos íntimos, de ondulações e vagas inumeráveis, se pudéssemos designar e distinguir as duas grandes marés que, alternadamente, nos conduzem ao centro da noite e em seguida nos arrastam para o centro da claridade do dia. Porque a

noite do bom sono possui um centro, uma meia-noite psíquica onde germinam virtudes de origem. E é, de início, em direção a esse centro que o espaço onírico se retrai, como é a partir desse centro que, era seguida, o espaço se dilata e se estrutura.

Impossibilitado de, num curto artigo, indicar todos os refluxos de um espaço que incessantemente diminui ou cresce, que incessantemente busca o minúsculo e o infinito, notemos, em seu conjunto, a diástole e a sístole do espaço noturno ao redor do centro da noite.

II

Mal entramos no sono e o espaço se amortece e adormece — adormece um pouco antes de nós mesmos, perdendo suas fibras e seus liames, perdendo suas forças de estrutura, suas coerências geométricas. O espaço onde vamos viver nossas horas noturnas não possui mais lonjura. É a síntese muito próxima das coisas e de nós mesmos. Ao sonhar com um objeto, entramos nesse objeto como em uma concha. Nosso espaço onírico tem sempre um coeficiente central. Algumas vezes, em nossos sonhos de vôo, acreditamos ir bem alto, mas somos então apenas um pouco de matéria volante. E os céus que escalamos são céus inteiramente interiores — desejos, esperanças, orgulhos. Ficamos demasiadamente espantados com a extraordinária viagem para fazer dela uma ocasião de espetáculo. Permanecemos o próprio centro de nossa experiência onírica. Se um astro brilha, é aquele que dorme que se estrela: um pequeno brilho sobre a retina adormecida desenha; uma efêmera constelação, evoca a confusa lembrança de uma noite estrelada.

Justamente : nosso espaço adormecido torna-se logo a autonomia de nossa retina, na qual uma química minúscula desperta mundos. Assim, o espaço onírico tem por fundo um véu, um véu que se ilumina por si mesmo em raros instantes — em instantes que se tornam mais raros e mais fugidios à medida que a noite penetra mais profundamente nosso ser. Véu de Maia não lançado sobre o mundo, mas

lançado sobre nós mesmos pela noite benfazeja, véu de Maia tão grande quanto uma pálpebra. E que densidade de paradoxos, quando imaginamos que essa pálpebra, que esse véu-limite pertence à noite tanto quanto a nós mesmos! Parece que quem dorme participa de uma vontade de ocultação, de uma vontade da noite. É necessário partir daí para compreender o espaço onírico, o espaço feito de essenciais envoltórios, o espaço submetido à geometria e à dinâmica do envolvimento.

Então os olhos possuem, deles próprios, uma vontade de dormir, uma vontade pesada, irracional, schopenhaueriana. Se os olhos não participam dessa vontade universal de sono, se os olhos se lembram das claridades do sol e das minuciosas cores das flores, o espaço onírico não conquistou seu centro. Conserva ainda longitudes demais, é o espaço quebrado e turbulento da insônia. Permanece nele a geometria do dia, uma geometria que, sem dúvida, afrouxa seus laços e que, conseqüentemente, torna-se ridícula, falsa, absurda. Sonhos e pesadelos ficam então tão distantes das verdades da luz quanto da grande sinceridade noturna. Para dormir bem é necessário seguir a vontade de envolvimento, vontade de crisálida, seguir até seu centro, na suavidade das espirais bem enroladas, o movimento envolvente; enfim, o essencial é se tornar curvo, circular — evitando os ângulos e as arestas. Os símbolos da noite são comandados pelas formas ovóides. Todas essas formas oblongas ou redondas são frutos onde germes vêm amadurecer.

Se tivéssemos espaço para isso, após o relaxamento dos olhos descreveríamos aqui o relaxamento das mãos que, também elas, recusam os objetos. E quando nos lembrarmos de que toda a dinâmica específica do ser humano é *digital*, será necessário convir que o espaço onírico se solta quando o nó dos dedos se desata.

Mas já dissemos o bastante, num rápido esboço, para indicar a primeira das duas direções noturnas. Um espaço que perde seus horizontes, que se estreita, que se arredonda, que se envolve, é um espaço confiante na potência de seu ser central. Encerra normalmente os sonhos da segurança

e do repouso. As imagens e os símbolos que balizam essa concentração devem ser interpretados em função mesmo de sua centralização progressiva. Esquecemos um elemento da interpretação se os isolamos, se não os consideramos como um instante do processo do sono centralizador.

Vejamos agora o próprio instante da meia-noite psíquica e sigaros, na segunda direção da noite, o refluxo que nos conduz à aurora.

III

Liberto dos mundos longínquos, das experiências telescópicas, devolvido pela noite íntima e concentrada a uma existência primitiva, o homem, em seu sono profundo, re-encontra o espaço carnal formador. Tem os mesmos sonhos de seus órgãos: seu corpo vive na simplicidade dos gemos espaciais reparadores. com vontade de restaurar as formas fundamentais.

Então tudo vai renascer: a bola e a fibra, a glândula e o músculo, tudo o que incha e se estira. Os sonhos vão ser aumentadores. Sonha-se com uma dimensão — ela cresce; as dimensões enroladas vão se retificar. Em lugar de espirais, flechas com ponta de agressividade. O ser desperta hipocritamente, conservando ainda os olhos fechados e as palmas das mãos preguiçosas. Mas o centro possui forças novas. O ser era plástico, ei-lo agora plasmador. Em lugar de um espaço arredondado, eis agora um espaço com dimensões preferidas, direções desejadas, eixos de agressão. Como são jovens as mãos quando se fazem a si próprias promessas de ação, promessas de antes do amanhecer! O polegar toca o teclado dos outros quatro dedos. Uma argila de sonho responde a esse tato delicado. O espaço onírico próximo ao despertar é de fato o espaço da vida futura. O sonho é o primeiro

de objetos que provocam mais do que convidam. Tal é, pelo menos, a função da noite *completa* que conheceu a dupla e ampla maré, da noite sã que refaz o homem, que o coloca inteiramente novo no seio de um novo dia.

O espaço é então deiscente, abre-se de todos os lados; é preciso apreendê-lo nessa "abertura"¹ que é agora a pura possibilidade de todas as formas a serem criadas. Com efeito, o espaço onírico do alvorecer foi mudado por uma súbita luz *íntima*. O ser que cumpriu seu dever de bom sono tem, de repente, um olhar que ama a linha reta e uma mão que fortifica tudo o que é reto. É o dia que desponta a partir do próprio ser que desperta. A imaginação da concentração é substituída por uma vontade de irradiação.

Em sua extrema simplicidade, essa é a dupla geometria em que se desdobram os dois devenires contrários do homem noturno.

A MÁSCARA*

'J'ai descendu jusqu'aux genoux de l'homme.
je remonte vers la franchise de la nature.'¹

BALZAC: *Pathologie de la vie sociale*, XII

Por mais que as máscaras apresentem infinita variedade, pode parecer que a vontade de se mascarar seja bastante simples e que, conseqüentemente, a psicologia do ser que se mascara seja feita com facilidade. Parece que a máscara realiza, de imediato, a dissimulação. Entrincheirado atrás da máscara, o ser mascarado está ao abrigo da indiscrição do psicólogo. Rapidamente encontrou a segurança de um semblante que se fecha. Se o ser mascarado pode entrar de novo na vida, se quer assumir a vida de sua própria máscara, ele se confere facilmente a habilidade da mistificação. Acaba por acreditar que a outra pessoa toma sua máscara por um rosto. Crê simular ativamente após ter-se dissimulado facilmente. A máscara é, assim, uma síntese ingênua de dois contrários muito próximos : a dissimulação e a simulação. Porém, um engodo tão fácil, tão total, tão imediato, somente poderia ser objeto de uma psicologia limitada. Sem dúvida, há diversas maneiras de ampliar essa psicologia. Bastaria, em particular, acolher os inumeráveis documentos da etnografia para reconhecer a máscara como

* Tradução de Maria Helena da Silva Pereira e direção de Francisco de

objeto de um verdadeiro instinto humano. Toda urna magia da máscara deveria então ser estudada. Traços dessa magia podem ser encontrados no folclore. Mas todas essas pesquisas dispersariam a atenção do psicólogo que deseja estudar, em sua origem, a vontade de dissimulação. Uma fenomenologia da dissimulação deve remontar à raiz da vontade de ser outro que se é. Ela pouco se instruiria ao multiplicar as observações sobre as inúmeras máscaras, sobre as máscaras monstruosas, sobre as máscaras especializadas por mitos, costumes, tradições. Uma fenomenologia da dissimulação deve, portanto, concentrar seu exame sobre a mentalidade ocidental.

Mas, embora a máscara seja para nós um rosto essencialmente artificial, embora as máscaras sejam objetos como outros objetos, embora esses objetos tenham de algum modo caído em desuso, não é impressionante que não se possa desenvolver uma psicologia da dissimulação sem se servir do conceito de máscara? A noção de máscara trabalha obscuramente em nosso psiquismo. A partir do momento em que queremos distinguir o que se dissimula sob um rosto, a partir do momento em que queremos ler em um rosto, tomamos tacitamente esse rosto por urna máscara.

Do rosto à máscara e da máscara ao rosto existe, porém, um trajeto que a fenomenologia deve necessariamente percorrer. Nesse trajeto é que se poderão distinguir os diversos elementos da vontade de dissimulação. Um exame psicológico atento chega então a *nuançar* a noção de máscara, a apreender essa noção em diferentes valores ontológicos. Assim refinada, a noção de máscara nos oferece um verdadeiro conjunto de instrumentos para o estudo da dissimulação.

O Dr. Roland Kuhn fez justamente o inventário dos *instrumentos de pesquisa* que estão reunidos nas pranchas de Rorschach. Apresenta em sua obra, de certo modo, a análise espectral da vontade de dissimulação, cada matiz dessa dissimulação realizando-se em interpretações de máscara dadas às manchas de Rorschach por grande quantidade de pessoas examinadas. Como diz Roland Kuhn: "Para ver

numa mancha de tinta outra coisa que uma mancha, devem intervir forças criadoras." Se uma pessoa vê uma máscara numa mancha de tinta, é indício de que ela cria uma máscara, quer uma máscara, sabe o valor de uma máscara, em suma, obedece à função fundamental da dissimulação, função que as máscaras reais satisfazem imediatamente, de modo demasiado fácil.

O trabalho de Roland Kuhn nos apresenta o rico e bem ordenado museu das *máscaras virtuais* que são descobertas por inúmeras pessoas nas pranchas do Rorschach.

Essas máscaras, porque virtuais, nos desvelam o próprio devir da dissimulação. Permitem ao psiquiatra medir, de algum modo, a *sinceridade da dissimulação*, o *natural do artificial*. Numa escala da virtualidade das máscaras poder-se-ia seguir até onde se engaja a consciência do ser que quer dissimular. Ainda uma vez: a *máscara real*, em em seu grosseiro êxito de dissimulação, perde as raízes fenomenológicas da dissimulação. O ser sob uma máscara real não se engaja verdadeiramente num processo de dissimulação. A fenomenologia do ser efetivamente mascarado, inteiramente travestido, é então pura negatividade de seu próprio ser. Pode adormecer nessa negatividade e mesmo perder a consciência de sua vontade de máscara. Tudo é feito de um só golpe: mascarar-se ou ser desmascarado é uma nítida alternativa lógica sem qualquer valor existencial.

A fenomenologia do ser que dissimula, mesmo do ser que desejaria alcançar a segurança total da máscara, soamente poderá ser determinada em suas nuances por intermédio das máscaras de algum modo parciais, inacabadas, fugidias, incessantemente tomadas e retomadas, sempre incoativas. A dissimulação é então, sistematicamente, uma conduta intermediária, uma conduta oscilante entre os dois pólos do oculto e do mostrado. Não há dissimulação hábil sem ostentação.

É necessário, portanto, penetrar numa zona onde os acordos são incessantes, no próprio centro de uma verdadeira dialética da simplificação e da multiplicidade, juntar de alguma maneira a máscara inerte e o rosto vivo. O rosto

visto nas manchas de tinta deve fornecer os traços decisivos da fisionomia. A máscara virtual é então um verdadeiro esquema para a análise. Interpretar a máscara virtual é penetrar na própria zona em que a ideação e a imagética permutam infundavelmente suas ações. Como diz justamente Georges Buraud em seu belo livro *As Máscaras*: "As máscaras são sonhos fixados" e, correlativamente, "os sonhos são máscaras fugazes em movimento, máscaras fluidas que nascem, representam sua comédia ou seu drama, e morrem". A interpretação das máscaras não está, portanto, distante da interpretação dos sonhos. O psiquiatra deve viver a máscara do doente, como deve viver os sonhos do doente. Se o psiquiatra se adaptar à máscara que o paciente extrai da mancha, ele lera nessa máscara esquemática pensamentos secretos do enfermo, os pensamentos que querem se esconder sob a máscara. Lera, por assim dizer, no interior da máscara. Como não evocar a página em que Edgar Poe expõe seu método para ler o pensamento: "Quando quero saber até que ponto alguém é circunspecto ou estúpido, até que ponto é bom ou mau, ou quais são atualmente seus pensamentos, componho meu rosto de acordo com o seu, tão exatamente quanto possível, e então espero para saber que pensamentos ou que sentimentos nascerão em meu espírito ou em meu coração, como para se assemelhar e corresponder à minha fisionomia." Parece que a máscara extraída pelo enfermo das pranchas do Rorschach é, do mesmo modo, uma "fisionomia intermediária" de que o médico pode facilmente se apropriar para analisar a vontade de dissimular.

Essa zona intermediária adquire grande extensão nas interpretações das pranchas do Rorschach. Isso é um fato. Os numerosos protocolos registrados por Roland Kuhn revelam a verdadeira dimensão da interpretação. Partem de fatos positivos, fatos que podem ser classificados. Não existe aí qualquer acaso, qualquer contingência, qualquer "fantasia". Grande proporção das pessoas examinadas extrai das manchas do Rorschach não figuras, não caricaturas, não símbolos, mas precisamente *máscaras*. Ora, da caricatura à máscara há uma reviravolta fundamental do psiquismo di-

nâmico. Uma caricatura é vista, é percebida. Uma máscara pode ser usada, revela uma solicitação *a* dissimulação, oferece-se como um instrumento de dissimulação. Não é simplesmente percebida — é profundamente "sentida". Indica, na verdade, uma raiz que determina um ponto de partida fenomenológico. Em suma, a máscara é aqui eminentemente ativa. E revela ainda mais sua atividade, adapta-se mais ainda ao sujeito que é virtual. O sujeito a reforma ao mesmo tempo em que a forma. Ele a reforma para que ela seja verdadeiramente *sua máscara*. Há, sem dúvida, pessoas que recortam nos jornais ilustrados figuras das quais se servem como máscaras. Mas nesses casos a inversão fenomenológica possui polaridade muitíssimo fraca, não tem o dinamismo das máscaras extraídas do Rorschach pela imaginação. Ao contrário, seguindo-se fielmente a investigação das máscaras descrita por Roland Kuhn, vê-se formular um narcisismo do rosto mentiroso, um narcisismo que contempla suas possibilidades de mentira na superfície desse pequeno charco de negrura que é uma prancha rorschachiana.

Que nos seja permitido assinalar de passagem a importância de uma fenomenologia do artificial. O ser que quer o artifício tem necessidade de uma tomada de consciência muito nítida. Essa tomada de consciência é tanto mais vigorosa quanto mais fluente é seu objeto. No problema do ser que se dissimula vê-se em ação a manutenção de uma consciência de dissimulação. Deve-se reconhecer, pois, nas interpretações de máscaras, maior estabilidade do que em outros fantasmas. Em resumo, por mais paradoxal que pareça, a raiz das interpretações de máscaras é fenomenologicamente forte.

As máscaras formadas pela imaginação no Rorschach são, portanto, grandes realidades psíquicas. Mas sua causalidade não reside naturalmente na prancha gravada. O psicólogo não fez gravar máscaras. Sequer fez gravar simulacros de máscaras. Estamos verdadeiramente diante de virtualidades. A pessoa pode, portanto, abandonar suas máscaras no decorrer da interpretação. Pode substituir essas máscaras submersas nas manchas por uma recordação perdida no

passado, rever um semblante rabugento, um semblante mascarado pela cólera, um rosto de outrora que conserva a autoridade da maldade. E então o psiquiatra, por meio do Rorschach, desencadeou um tema de psicanálise clássica; ele é reposto diante do exame da consciência sorhadora, ou seja, da consciência natural. Essa consciência enbebida de recordações não oferece, por sua passividade, um terreno tão rico quanto se crê para o exame fenomenológico.

De qualquer modo, essa revelação do passado será sempre a metade de uma psicanálise libertadora. Por isso, a máscara-lembrança será sempre menos instrutiva do que a máscara-vontade que aparece frequentemente nas interpretações do Rorschach. A máscara nos ajuda a afrontar o futuro. É sempre mais ofensiva do que defensiva. Defensiva, é uma representação de nosso ser desconfiado. Ludwig Binswanger escreve esta densa fórmula: "A desconfiança alimenta-se do passado." Se forçarmos um pouco as relações entre a figura e o rosto, se integrarmos a máscara, parece que a máscara pode ser a decisão de uma vida nova. Ela liquidaria de uma vez o ser que se oculta. Seria um motivo para afirmar uma segunda vida, um renascimento. Ainda que se examine o problema de muitas maneiras, é necessário chegar à mesma conclusão: a máscara é um instrumento de agressão; e toda agressão é uma atuação sobre o futuro.

Mas, sem conceder à máscara demasiado futuro, sem fazer ainda da dissimulação um destino irrevogável, como não assinalar o poder de renovação quando se acredita ser possível abordar o futuro com um novo rosto? "A máscara, diz Roland Kuhn, rompe a tensão existente entre a consciência de si e a consciência da personalidade, de um lado, e a consciência da consciência estética, de outro." Quanto

futuro novo, vontade não somente de comandar o próprio semblante, mas de reformar o rosto, de ter *doravante* um novo rosto.

Porque, bem entendido, se soubermos nos beneficiar das análises de Roland Kuhn, podemos jogar indefinidamente com a ambigüidade do rosto e da máscara. O mesmo não aconteceria se simplesmente estudássemos máscaras reais. Mas as máscaras virtuais colhidas pela imaginação nas pranchas do Rorschach são *máscaras psicológicas*. Resumem nossa decisão de ter uma fisionomia. Nós as apreendemos sobretudo na *interpretação*. São, de algum modo, *rostos falados*, rostos descritos pela palavra. E se tivéssemos possibilidade de continuar a pesquisa de Roland Kuhn no terreno que nos é um pouco familiar, seria para o lado da literatura que dirigiríamos nossas investigações. Todos os rostos descritos pelos romancistas são máscaras. São máscaras virtuais. E cada leitor as ajusta, defonnando-as a seu sabor, à sua própria vontade de possuir uma fisionomia. Quantos tesouros psicológicos dormem esquecidos nos livros! E quantos leitores quase nem prestam atenção à vida dos semblantes descritos nos livros!

Todo rosto — e conseqüentemente todas as máscaras virtuais interpretadas — registra o tempo de maneira específica. A máscara acentua, no presente, uma vontade de impassibilidade. Não se poderia fazer a psicologia da impassibilidade sem se referir à noção de máscara. A impassibilidade é inicialmente um valor de máscara. Em seguida, pelo domínio dos traços de nosso rosto, vamos colocando curiosas e difíceis vontades de relaxamento, vontades analíticas, vontades que desejariam trabalhar músculo por músculo, romper a fisionomia condicionada de forma excessivamente correlativa. Sem dúvida, isso seria fácil se trabalhássemos sobre uma máscara material, sobre uma máscara de madeira, de terra, de couro ou marfim. Mas queremos agora que nosso rosto tenha os artifícios da máscara, embora sendo nosso rosto vivo. Esse rosto que é o próprio campo de nossa expressão, do qual todos os traços se animam naturalmente segundo as peripécias de nossa consciência, quere-

mos que seja o campo mesmo de nossos artifícios, um condensado de nossa vontade de agradar, seduzir, convencer — tantas formas subalternas da vontade de comandar. Existir, apenas para nós, não nos basta. Temos necessidade de existir para os outros, de existir pelos outros. Abandonamos o eixo de uma fenomenologia natural para construir o eixo de uma fenomenologia da simulação, do falso semelhante.

E essa fenomenologia é necessariamente nuancada. Chegamos a uma espécie de micrologia das potências da máscara que laboram no detalhe das fisionomias tomadas de empréstimo, das fisionomias que superponho à nossa fisionomia natural. Mesmo a experiência menos elaborada conhece perfeitamente essa pluralidade de um mesmo rosto. No fundo, um rosto humano é já uma prancha do Rorschach. Extraímos uma máscara do rosto de outra pessoa. Dizemos então que percebemos uma semelhança. Nós nos acreditamos fisionomistas no próprio momento em que esquecemos de percorrer os longos circuitos de uma fenomenologia constituinte quanto aos problemas do rosto. Frequentemente as pretensões à fisionomia, à intuição fisiognômica, caminham junto com uma psicologia limitada. Um grande mérito da obra de Roland Kuhn é o de nos colocar diante da pluralidade dos problemas, de nos fazer experimentar a pluralidade dos pontos de partida fenomenológicos que visam a uma fisiognomonia.

Se seguimos as lições dessa fisiognomonia atenta que é o livro de Roland Kuhn, se o estudo minucioso dos protocolos comentados pelo psiquiatra nos mostrou a multiplicidade dos meios de análise, somos rapidamente conduzidos à convicção de que um rosto humano é um mosaico onde se

encontram a vontade de dissimular e a fatalidade de uma

nomia, logo, finalmente, uma máscara sem valor de dissimulação.

Você expulsa o natural, ele volta a galope. Você reprime a sinceridade da expressão, ela ressurge num ponto, num traço mal vigiado. Há necessidade de tanta energia para se adaptar a uma máscara, que essa energia falta em algum lugar. Então, o rosto mais artificialmente composto se desarticula. A dissimulação perdeu a unidade essencial.

Uma página de Balzac traz à luz essa dialética. Na *Patologia da vida social*, Balzac põe em cena um capitalista e um banqueiro. O banqueiro solicita um empréstimo de meio milhão por vinte e quatro horas, "prometendo devolvê-los em tais e tais importâncias". Eis o ápice da entrevista, relatado pelo capitalista: "Quando o banqueiro 0. . . me detalhou os valores, a ponta de seu nariz embranqueceu, do lado esquerdo apenas, no leve círculo formado por um plano que aí existe. Havia já tido oportunidade de notar que todas as vezes que 0... mentia, esse plano tornava-se branco. Desse modo eu soube que meus quinhentos mil francos estariam comprometidos durante certo tempo..." E Balzac acrescenta: "Cada um de nós possui algum plano onde triunfa a alma, uma cartilagem da orelha que fica vermelha, um nervo que estremece, um modo muito significativo de abrir as pálpebras, uma ruga que se cava intempestivamente, uma expressiva pressão dos lábios, um eloqüente tremor na voz, uma respiração que se torna presa. O que quereis? O Vício não é perfeito."

Página espantosa na qual uma pequena região que fica branca e inerte é o testemunho de uma natureza que resiste à dissimulação total. Por causa disso faltou coesão ao mosaico de sinceridade e mentira. Se fingisse menos, o banqueiro teria fingido melhor. Teria pelo menos preservado em seu semblante essa ambigüidade essencial que une dialeticamente a patologia da vida social e a patologia do ser solitário.

Esse único exemplo colhido em um dos maiores analistas da psique humana nos mostra claramente a necessidade de *analisar* a vontade de se mascarar, a vontade de vigiar as expressões do rosto. E aqui a obra de Roland Kuhn

se apresenta como o primeiro sistema de análises munido de documentos objetivos. Todo sistema de dissimulação parte de uma dissimulação parcial. Um fragmento de máscara extraído do Rorschach nos ensina a reconstituir a máscara inteira. Precisamente porque as máscaras se apresentam aqui em fragmentos é que a análise não é mais dominada por sínteses muito facilmente globais: muito rapidamente totalizantes, entregando cedo demais a unidade do diagnóstico.

Na realidade, a máscara que a imaginação extrai da prancha do Rorschach é um corte instantâneo num processo de dissimulação. Essa máscara de um momento pode sem dúvida nos revelar um passado, mas deve sobretudo nos indicar uma teologia da dissimulação, uma tentativa constante de dissimular, uma aspiração a ser outro que se é. A máscara realiza, em suma, o direito que nos concedemos de nos desdobrar. Oferece uma avenida de ser a nosso duplo, a um duplo potencial ao qual não soubemos conferir o direito de existir, mas que é a própria sombra de nosso ser. sombra projetada não atrás mas adiante de nosso ser. A máscara é então uma concretização do que *teria podido ser*. Esse ser do que *teria podido ser* permanece como uma nebulosa do ser na filosofia bergsoniana da duração vivida. A máscara torna-se um centro de condensação no qual as possibilidades do ser encontram coerência. É compreensível que a máscara sugira temporalidades especiais, temporaüidades finamente analisadas na obra de Roland Kuhn. Bem entendido, a máscara é um nó de ambigüidades mais diversas do que as incessantemente reanimadas ambigüidades do fingimento e da sinceridade. Roland Kuhn, por exemplo, assinalou nos protocolos sobre as interpretações de máscaras as ambigüidades do terror e do riso, do trágico e do cômico. do assustador e do burlesco. Indo-se aos próprios pólos dessas ambigüidades, encontramos a dialética da morte e da vida. A morte coloca uma máscara sobre o rosto vivo. A morte é a máscara absoluta.

Não pudemos, num curto prefácio, ressaltar todas as riquezas psicológicas da obra de Roland Kuhn. Preferimo?

centralizar todas as nossas observações no problema da dissimulação. Existe, outrossim, um problema da *sinceridade da loucura*. É sempre possível perguntar se o ato radical de consciência que engaja toda fenomenologia pode ser descoberto sob a "loucura"; era outras palavras, pode-se indagar se o alienado possui o *ser de sua alienação*. No caso extremo do semblante congelado, do rosto que não mais comunica, da máscara alienada, talvez se esteja diante de um fenômeno do Nada. Ao contrário, não será preciso ver ainda, no próprio fundo das trevas da alienação, essa vontade de ser que não se desprende do homem, ser que nunca abandona a necessidade de se manifestar? Um grande poeta, ura grande pensador, que foi ao fundo do drama do homem, coloca a questão. Edgar Poe, num fragmento dos *Marginalia*, escreve: "A propósito de Hamlet, que nos seja permitido acrescentar uma simples observação. . . Shakespeare soube que é possível observar em certas pessoas extremamente embriagadas, de qualquer embriaguez de que se trate, a tendência quase irresistível a fingir um desvario mais completo do que experimentam na realidade. Por analogia, somos levados a suspeitar de que o mesmo acontece com a loucura — o que, aliás, parece fora de dúvida. O poeta *sentiu* que era assim; ele não pensou. Teve a intuição, graças a seu maravilhoso poder de identificação, fonle suprema de sua influência sobre os homens."

Nessa página de Edgar Poe está colocado em plena luz o caráter positivo da loucura, a positividade da dissimulação, a manutenção — na própria alienação — de uma certa consciência de desdobramento. As ambivalências não são nunca simplesmente justapostas. Entre seus pólos está sempre em ação uma conversão de valores. Essa conversão de valores é que age na psicologia do ser mascarado. Do ser mascarado à máscara há fluxo e refluxo, dois movimentos que repercutem alternadamente na consciência. A fenomenologia da máscara nos oferece bosquejos sobre esse desdobramento de um ser que quer parecer o que não é e acaba por se descobrir ao se dissimular, por meio de sua dissimulação. E os exames de Roland Kuhn são tanto mais interes-

santes quanto essa vontade de dissimulação se revela aqui verdadeiramente à revelia das pessoas examinadas. Ainda uma vez : as pranchas do Rorschach são instrumentos delicados e muito adequados para se trabalhar nos confins da consciência e do inconsciente, na própria zona onde o espírito de finura do psiquiatra deve vencer as sutis defesas do psiquismo examinado.

DEVANEIO E RÁDIO*

No limiar de um artigo talvez fosse bom criar uma palavra nova. Se não há palavra nova, não há a aquisição feita pelo artigo.

O rádio é um problema inteiramente cósmico : todo o planeta está ocupado em falar. Mas será preciso definir um conceito.

O conceito é o seguinte : os bergsonianos falaram de uma biosfera, ou seja, uma camada viva onde existem florestas, animais, os próprios homens. Os idealistas falaram de uma noosfera, que é uma esfera de pensamento. Falou-se da estratosfera, da ionosfera : o rádio, felizmente, aproveita-se de uma camada ionizada. Qual o termo que convém a essa palavra mundial? É a *logosfera*. Falamos todos na logosfera. Somos cidadãos da logosfera.

O rádio é, verdadeiramente, a realização integral, a realização cotidiana da psique humana. O problema que se coloca a esse respeito não é pura e simplesmente um problema de comunicação; não é simplesmente um problema de informação: porém, de modo cotidiano, nas necessidades não apenas de informação mas de valor humano, o rádio é encarregado de apresentar o que é a psique humana.

Na psique humana existem naturalmente valores claros. Estamos a caminho de constituir, no «éculo XX, uma espécie de palavra universal : todas as línguas vêm falar,

* Tradução de José Américo MoUa Pcssanha

mas sem se confundirem; não é a Torre de Babel; trata-se, ao contrário, de uma classificação, de uma limitação muito social de todos os comprimentos de ondas, de modo que todos possam falar sem se perturbarem. Antes do final do século XVIII, falava-se das conversas de café: eram muito cheias de interferências: falava-se num canto do café, não se escutava no outro. Mas no mundo universal animado pelo rádio todos se ouvem e todos podem se escutar em paz.

Realização completa da psique humana. Conseqüentemente, é necessário ir em direção à base. é preciso ir em direção aos princípios do inconsciente. É necessário descobrir no inconsciente as bases da originalidade humana.

O rádio é uma função de originalidade. Não pode se repetir. Deve criar novidade a cada dia. Não é simplesmente uma função que transmite verdades, informações. Deve ter vida autônoma nessa logosfera. nesse universo da palavra. nessa palavra cósmica que é uma nova realidade do homem. É preciso que vá buscar no fundo humano princípios de originalidade.

Isso vai se tornar ura paradoxo. Porque se o rádio deve encontrar temas de originalidade, não deve ser fantasista. A hora da fantasia é uma hora particular, é um valor inteiramente accidental. Ela tem áua hora : é necessário que o mundo se divirta, que pais e filhos tenham sua hora de distração. Mas a fantasia não é tudo. Quando um filósofo como Kierkegaard diz que o mundo começa pelo fantástico, diz uma palavra fácil de desmascarar. Mas é preciso que o homem, a cada dia, tenha esse poder de fantástico. Onde o encontrará?

Ele o encontra no fundo de seu inconsciente. É necessário, conseqüentemente, que o rádio ache o meio de fazer com que se comuniquem os ""inconscientes⁷". Por meio deles é que irá encontrar uma certa universalidade, e eis que isso se torna um paradoxo : o inconsciente é algo que conhecemos mal.

Aqui está, portanto, o problema central: é possível que horas de rádio sejam instauradas e temas de rádio que

toquem o inconsciente sejam desenvolvidos, inconsciente que vai encontrar em cada onda o princípio do devaneio?

Seria bom que, ao lado do engenheiro de antena, houvesse um engenheiro — é necessário ainda criar a palavra após o conceito — um *engenheiro psíquico*,

Há sinais de emissão que são vexames sonoros, que ferem os ouvidos, que rangem e se instalam no inconsciente, produzindo pesadelos.

Seria preciso mudar os sinais, adoçá-los : "Doçura antes de qualquer coisa!", é o que poderia ser dito no início de uma emissão.

É portanto pelo inconsciente que se pode realizar essa solidariedade dos cidadãos da logosfera que possuem os mesmos valores, a mesma vontade de doçura, a mesma vontade de sonho. Se o rádio soubesse oferecer horas de repouso, horas de calma, esse devaneio radiodifundido seria salutar. Alguns dirão : "Bom! é a hora dos sonhadores! as pessoas enérgicas não escutarão nunca.^{1*} Mas é preciso que haja a hora dos sonhadores, que haja a hora da calma. O rádio é uma realização integral da psique humana, é necessário que encontre a hora e o método que farão se comunicar todos os psiquismos numa filosofia do repouso.

Para ilustrar esse pensamento, tomemos um exemplo: o tema da casa. Trata-se de um arquétipo : um tema verdadeiramente enraizado no psiquismo de cada indivíduo. Desenvolvê-lo é fazer compreender que não existe mais o pitoresco, que o pitoresco é precisamente o fantástico, o divertimento, que deve despertar algo no espírito do indivíduo. Pode-se convidá-lo a sonhar com um domicílio, com o interior de uma casa. Pode-se chamá-lo para suas recordações da infância. Mas não se trata de uma regressão, de retornar a felicidades esquecidas e sepultadas. Trata-se de mostrar, pouco a pouco, ao ouvinte, a essência do devaneio interior. Eis porque o tema da casa, que é o lugar da intimidade, convém perfeitamente.

Basta fazer a experiência para se dar conta de que, neste vasto mundo e em pessoas de cultura muito diversas, existe um arquétipo da casa.

Essa noção de arquétipo é extremamente importante em filosofia psicanalítica. Mas possui, em certos psicanalistas, má fama. Sem dúvida porque é a teoria de Hobbes — e Hobbes é um idealista!

Logo, fale-se da casa. não importa a quem. Falar dela tranqüilamente. Falar dela pelo rádio, no momento em que não se vê o indivíduo, no momento em que ele não vê ninguém. Porque a ausência de um rosto que fala não é uma inferioridade; é uma superioridade; é precisamente o eixo da intimidade, a perspectiva da intimidade que vai se abrir.

Um ouvinte é do norte, ou do sul, outro do leste, ou do oeste. Mas cada um deles possui um arquétipo da casa natal. Alguma coisa é portanto mais profunda do que a casa natal: aquilo que é chamado num livro de a casa onírica, a casa de nossos sonhos.

Se se quer ensinar, radiodifundir o devaneio e tocar o público, coloquemo-lo numa casa, num canto dessa casa. num reduto, talvez no celeiro, talvez no porão, talvez num corredor, em algo inteiramente modesto, pois há um princípio de devaneio : o princípio da modéstia do refúgio.

Em seu livro *Le Vieux Serviteur*, Henri Bachelin rememora sua infância, nessa casinha da qual o pai Bachelin. como empregado, não é o proprietário. Há um porão com sapos, um celeiro com ratos. Chega a noite. Uma noite de inverno na qual se realiza, precisamente, o princípio de intimidade. O autor explica todo o encanto de ouvir o aquecedor ressonar. E diz esta grande frase ; "Tinha a impressão de estar numa cabana de carvoeiro. Estava numa casa bem construída, onde assim mesmo havia tudo o que era necessário para se estar tranqüilo, feliz, abrigado." Não, ele não estava na cabana de carvoeiro, e diz: "Amava sonhar." Estava numa cidadezinha onde não havia lobos, mas gostava de sonhar com o lobo "que vinha arranhar o umbral de granito da casa".

Existe verdadeiramente um princípio de inferioridade. É necessário achar algo inteiramente modesto, pobre. Sêneca falava de um quarto de pobre ; não podia fazer filosofia no

palácio de Nero. ia fazê-la no quarto onde dormia sobre palha, e era assim que aprendia o estoicismo.

E mais : Charles Baudoin conta que as vacas tornam-se neurastenicadas quando os estábulos são muito claros. Têm necessidade de um bom estábulo no qual existem ainda algumas teias de aranha sobre a vidraça. Sem isso, não dão bom leite. Também a vaca tem seu princípio de interioridade. Quer sua casa. esse ambiente modesto e profundo onde vive o inconsciente.

Nesse ambiente modesto, nesse quarto de pobre de Sêneca, é que é preciso fazer sonhar o ouvinte. É necessário lhe dar esse gênero de devaneio. Pouco a pouco ele ouve, mas não escuta mais. A voz do locutor o empurra por trás e lhe diz : "Vai, vai ao fundo de você mesmo. Eu, eu sigo meu caminho, mas não dessa maneira. Minha cidade estava ensolarada, porém escolhi cantos de sombra. Entramos na noite: começamos precisamente o caminho dos sonhos."

O rádio dá ao ouvinte a impressão de um repouso absoluto, de um repouso enraizado. O homem é uma planta que pode se transplantar, mas é preciso que sempre se enraíze. Ele criou raiz na imagem apresentada pelo locutor. Fará florescer uma flor humana. Saberá justamente que possui um inconsciente. Acabaram de traduzir para ele coisas claras sob forma obscura. É necessário procurar um pouco o obscuro. Num texto como este : "E eu procuro minha mãe e é a ti que encontro, ó casa", há um sentido de íntimo calor conservado. Estamos em presença de um arquétipo.

O rádio está munido dessa possibilidade de transmitir arquétipos? Um livro não estaria mais qualificado a fazê-lo? Provavelmente não : um livro você fecha, reabre, não vem a seu encontro na -solidão, não vem lhe impor a solidão. Ao contrário, o rádio está certo de lhe impor solidões. Nem sempre, naturalmente. Não se trata de escutar esse tipo de transmissão numa sala de baile, num salão. É preciso escutá-la,, não digamos numa cabana, isso seria belo demais, mas num quarto, sozinho, à noite, quando se tem o direito e o dever de colocar em si mesmo a calma, o re-

pouso. O rádio possui tudo o que é preciso para falar na solidão. Não necessita de rosto.

O ouvinte encontra-se diante de um aparelho. Esta numa solidão que não foi ainda constituída. O rádio vem constituí-la, ao redor de uma imagem que não é apenas para ele. que é para todos, imagem que é humana, que está em todos os psiquismos humanos. Nada de pitoresco, nenhum passatempo. Ela chega por trás dos sons. sons bem feitos.

Assim é que poderia ser tratado o problema da insônia : "Ah, cale-se! Não fale de seu vizinho, não fale de sua mulher, nem de seus superiores, nem de seus subalternos. Volte a você mesmo, alimente a poesia de seus arquétipos, venha para suas raízes. Você vai dormir. Você está justamente no plano do devaneio que começa e logo estará no plano dos sonhos profundos, dos sonhos que não serão pesadelos se você tiver dado aos arquétipos a beleza que lhes convém/"

"Você os vê, ei-los, os arquétipo* , nessa espécie de plano do rádio inconsciente. Eu, eu tenho as nuvens, tenho o fogo, tenho o riacho, tenho o brejo — os brejos, isso é importante —, tenho a floresta : olhe o que se poderia dizer para entrar na floresta, para estar ao abrigo na floresta, para não ter medo da floresta, onde comumente a gente se perde; a floresta maternal pode nos acolher ou, pelo menos, acolhê-lo por uma noite : não existe lobo na floresta."

O rádio está verdadeiramente de posse de extraordinários sonhos acordados. "Mas então, dirão alguns, a quem isso vai servir?" A todos que tiverem necessidade disso, evidentemente. "A que horas é preciso fazer essa transmissão? Para mim é preciso que seja às 8 e meia, porque me deito às 9 horas." Poder-se-ia transmitir um pouco mais tarde, para os notâmbulos, se bem que os notâmbulos estejam ainda numa vida tão agitada que não são suscetíveis de receber a boa filosofia do repouso. Será então necessário mudar de hora a cada dia. Segunda, às 8 e meia; terça às 9; cerca de 10 e meia no final da semana. Cada um terá pelo menos um recurso, nesse sistema, para dormir uma boa noite por semana.

E se os engenheiros psíquicos do rádio forem poetas que desejam o bem do homem, a doçura de coração, a alegria de amar, a fidelidade sensual do amor, prepararão boas noites para seus ouvintes.

O rádio deve anunciar a noite para as almas infelizes. para as almas pesadas : "Trata-se de não mais dormir sobre a terra, trata-se de entrar no mundo noturno que você vai escolher."

INSTANTE POÉTICO E INSTANTE METAFÍSICO*

I

A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e dojetos. Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos do que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética das alegrias e dos pesares. Ela é então o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade.

Enquanto todas as experiências metafísicas são preparadas por intermináveis prólogos, a poesia recusa preâmbulos, princípios, métodos, provas. Recusa a dúvida. No máximo, tem necessidade de um prelúdio de silêncio. De início, batendo em palavras ocas, faz calar a prosa ou os trineiros que deixariam na alma do leitor uma continuidade de pensamento ou de murmúrio. Depois, após as sonoridades vazias, produz seu instante. Para construir um instante complexo, para atar nesse instante numerosas simultaneidades, é que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado.

Em todo verdadeiro poema é possível então encontrar
tudo o que é necessário para a construção de uma obra de arte.

te com a água do rio, com o vento que passa. Donde um paradoxo que é preciso enunciar claramente : enquanto o tempo da prosódia é horizontal, o tempo da poesia é vertical. A prosódia apenas organiza sonoridades sucessivas; regula cadências, administra arrebatamentos e emoções, muitas vezes inoportunamente. Ao aceitar as conseqüências do instante poético, a prosódia possibilita reunir a prosa, o pensamento explicado, os amores experimentados, a vida social, a vida corrente, a vida deslizante, linear, contínua. Mas todas as regras prosódicas são somente meios, velhos meios. A meta é a verticalidade, a profundidade ou a altura; é o instante estabilizado no qual as simultaneidades, ordenando-se, provam que o instante poético possui perspectiva meta-física.

O instante poético é, pois, necessariamente complexo : emociona, prova — convida, consola —, é espantoso e familiar. O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. No instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão; na recusa racional permanece sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas já agradam ao poeta. Mas, para o roubo, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência. Surge então o instante poético. . . No mínimo, o instante poético é a consciência de uma ambivalência. Porém é mais : é uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica. O instante poético obriga o ser a valorizar ou a desvalorizar. No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo.

Pode-se verificar facilmente essa relação de antítese e de ambivalência quando se deseja comungar com o poeta que, evidentemente, vive num único instante os dois termos de suas antíteses. O segundo termo não é requisitado pelo primeiro. Os dois termos nascem juntos. Os verdadeiros instantes poéticos de um poema são então encontrados em todos os pontos nos quais o coração humano pode inverter as antíteses. Mais intuitivamente, a ambivalência bem atada revela-se por seu caráter temporal: em lugar do tempo más-

culo e valente que se arroja e despedaça, em lugar do tempo doce e submisso que lamenta e chora, eis o instante andrógino. O mistério poético é uma androginia.

II

Mas pode-se ainda chamar de tempo esse pluralismo de eventos contraditórios encerrados num único instante? É tempo essa perspectiva vertical que paira sobre o instante poético? Sim, porque as simultaneidades acumuladas são simultaneidades *ordenadas*. Elas dão uma dimensão do instante, pois lhe conferem uma ordem interna. Ora, o tempo é uma ordem e nada mais além disso. E toda ordem é um tempo. A ordem das ambivalências no instante é portanto um tempo. E é esse tempo que o poeta descobre ao recusar o tempo horizontal, ou seja, o devenir dos outros, o devenir da vida, o devenir do mundo. Eis então as três ordens de experiências sucessivas das quais deve se desprender o ser acorrentado no tempo horizontal :

1.º habituar-se a não referir seu próprio tempo ao tempo dos outros — romper os quadros sociais da duração;

2.º habituar-se a não referir seu próprio tempo ao tempo das coisas — romper os quadros fenomenais da duração;

3.º habituar-se — duro exercício — a não referir seu próprio tempo ao tempo da vida — não saber se o coração bate, se a alegria impele — romper os quadros vitais da duração.

Somente então atinge-se a referência autossincrônica, o centro de si mesmo, sem vida periférica. Subitamente. Ioda a achatada horizontalidade se apaga. O tempo não corre mais. Jorra.

Para conservar ou, antes, encontrar esse instante poético estabilizado, há poetas, como Mallarmé, que brutalizam diretamente o tempo horizontal, invertem a sintaxe, detêm ou desviam as conseqüências do instante poético. As proso-

dias complicadas colocam pedregulhos no regato para que as ondas pulverizem as imagens fúteis, para que o refluxo despedace os reflexos. Lemb-se Mallarmé, tem-se com frequência a impressão de um tempo recorrente que vem concluir instantes já escoados. Vivem-se então, tardiamente, os instantes que se deveria ter vivido : sensação tanto mais estranha quanto não participa de qualquer pesar, de qualquer arrependimento, de qualquer nostalgia. É feita simplesmente de um tempo trabalhado, que às vezes sabe pôr o eco antes da voz e a recusa no consentimento.

Outros poetas, mais felizes, apoderam-se naturalmente do instante estabilizado. Baudelaire vê, como os chineses, a hora no olho dos galos, a hora insensível, quando a paixão é tão completa que nem se digna efetivar-se. "Au fond de ses yeux adorables, je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme Tespace, sans divisions de minutes ni de secondes — une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges..." Para os poetas que, dessa maneira, realizam o instante com facilidade, o poema não se desdobra : ele se enlaça, se tece de laçada em laçada. O drama deles não se efetiva. Seu mal é uma flor tranqüila. . .

Em equilíbrio sobre a meia-noite, sem nada esperar do sopro das horas, o poeta se despoja de toda vida inútil; experimenta a ambivalência abstrata do ser e do não-ser. Nas trevas vê melhor sua própria luz. A solidão lhe traz o pensamento solitário, um pensamento sem digressão, um pensamento que se eleva, que se apazigua se exaltando.

O tempo vertical se eleva. Por vezes também afunda. Meia-noite, para quem sabe ler O Corvo, jamais soa hori-

po plano: *eu acorrento*, eu me acorrento, volto para junto dos vivos, para a vida. Para viver é preciso sempre trair fantasmas. . .

Sobre o tempo vertical — ao descer — é que se escalam as piores penas, as penas sem causalidade temporal, as agudas penas que atravessam o coração por nada, sem nunca se atenuar. Sobre o tempo vertical — ao subir — é que se consolida a consolação sem esperança, essa estranha consolação autóctone, sem protetor. Em suma, tudo que nos afasta da causa e da recompensa, tudo que nega a história íntima e o próprio desejo, tudo que desvaloriza ao mesmo tempo o passado e o futuro encontra-se no instante poético.

Deseja-se um estudo de um pequeno fragmento do tempo poético vertical? Que se tome o instante poético do *pesar sorridente*, no momento mesmo em que a noite adormece e estabiliza as trevas, quando as horas mal respiram, quando somente a solidão é já um remorso! Os pólos ambivalentes do *pesar sorridente* quase se tocam. A menor oscilação substitui um pelo outro. O *pesar sorridente* é, portanto, uma das mais sensíveis ambivalências do coração sensível. Ora, com toda evidência, ele se desenvolve num tempo vertical, já que nenhum dos dois momentos — sorrir ou pesar — é antecedente. O sentimento é aqui reversível ou, melhor dizendo, a reversibilidade do ser é aqui *sentimentalizada*: o sorrir lastima e o pesar sorri, o pesar consola. Nenhum dos tempos expressos sucessivamente é a causa do outro — eis, pois, a prova de que eles são mal expressos no tempo sucessivo, no tempo horizontal. Mas existe, mesmo assim, o devenir de um ao outro, o devenir que só se pode experimentar verticalmente, ao subir, com a impressão de que o pesar se alivia, que a alma ascende, que o fantasma perdoa. Então, verdadeiramente, a infelicidade floresce. Um metafísico sensível encontra, assim, no *pesar sorridente* a beleza formal da infelicidade. Em função da causalidade formal é que compreenderá o valor de desmaterialização em que se reconhece o instante poético. Nova prova de que a causalidade formal se desenrola no interior do instante, no sentido de um tempo vertical, enquanto a causalidade efi-

ciente se desdobra na vida e nas coisas, horizontalmente, agrupando instantes de intensidade* variadas.

Naturalmente, na perspectiva do instante, podem ser experimentadas ambivalências de mais longo alcance: "Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires: l'horreur de la vie et l'extase de la vie" ". Os instantes em que esses sentimentos são experimentados juntamente imobilizam o tempo, porque são experimentados juntos, ligados pelo interesse fascinador pela vida. Eles transportam o ser para fora da duração comum. Tal ambivalência não pode ser descrita nos tempos sucessivos, como um balanço vulgar de alegrias e pesares passageiros. Contrários tão vivos, tão fundamentais, dependem de uma metafísica imediata. Vive-se a oscilação num único instante, por êxtases e quedas que podem até estar em oposição aos acontecimentos: o desgosto de viver se apodera de nós no gozo, tão fatalmente quanto a altivez na infelicidade. Os temperamentos cíclicos que desdobram, na duração usual, seguindo a lua, estados contraditórios, apresentam apenas paródias da ambivalência fundamental. Somente uma psicologia aprofundada do instante pode nos fornecer esquemas necessários à compreensão do drama poético essencial.

IV

Além do mais, é impressionante que um dos poetas que mais fortemente colheu os instantes decisivos do ser seja o poeta das correspondências. A correspondência baudelairiana não é, como muito frequentemente se afirma, simples transposição que produziria um código de analogias sensuais. É uma soma do ser sensível num único instante.

Mas as simultaneidades sensíveis que não se confundem.

O que existe de "vasto" na noite e na claridade não deve, por outro lado, nos sugerir uma visão espacial. A noite e a luz não são evocadas por sua extensão, por sua infinitude, mas por sua unidade. A noite não é um espaço. É uma ameaça de eternidade. Noite e luz são instantes imóveis, instantes negros ou claros, alegres ou tristes, negros e claros, tristes e alegres. Nunca o instante poético foi mais completo do que nesse verso em que se pode associar, ao mesmo tempo, a imensidão do dia e da noite. Nunca se fez sentir tão fisicamente a ambivalência dos sentimentos, o maniqueísmo dos princípios.

Meditando-se nessa via, chega-se subitamente à conclusão : *toda moralidade é instantânea*. O imperativo categórico da moralidade nada tem a fazer com a duração. Não conserva qualquer causa sensível, não espera qualquer consequência. Vai direto, verticalmente, no tempo das formas e das pessoas. O poeta é então o guia natural do metafísico que quer compreender todas as potências de ligações instantâneas, o ímpeto do sacrifício, sem se deixar dividir pela grosseira dualidade filosófica de sujeito e objeto, sem se deixar prender pelo dualismo do egoísmo e do dever, o poeta anima uma dialética mais sutil. Revela, ao mesmo tempo, no mesmo instante, a solidariedade da forma e da pessoa. Prova que a forma é uma pessoa e que a pessoa é uma forma. A poesia torna-se, assim, um instante da causa formal, um instante da potência pessoal. Ela se desinteressa então por tudo que despedaça e que dissolve, por uma duração que dispersa ecos. Busca o instante. Necessita apenas do instante. Cria o instante. Fora do instante há somente prosa e canção. No tempo vertical de um instante imobilizado é que a poesia encontra seu dinamismo específico. Existe um dinamismo puro da poesia pura. Aquele que se desenvolve verticalmente no tempo das formas e das pessoas.

FRAGMENTO DE UM DIÁRIO DO HOMEM *

'Ce soir assis sur le bord du quai
Et les pieds balancés au-dessus des vagues
je regarderai descendre la nuit: elle se oira
toute seule
Et mon cœur ne dira: fais de moi quelque chose
Qu'« je sache si je suis toujours ton cœur' ».
Jules SUPERVIELLE. *Gazette*

I

Para um filósofo, as primeiras páginas de seu livro são difíceis e graves, pois elas o engajam demasiadamente. O leitor as quer plenas, claras, rápidas, sem o que as taxa de literatura. O leitor também quer que lhe pareçam diretas, isto é, vinculadas a seus próprios problemas, o que supõe um acordo dos espíritos, acordo que é tarefa do filósofo justamente questionar. Mas a primeira página está terminada, e eis o fio posto na fileira. Não se tem mais tempo de se retomar, de retificar, de reconeçar. E, no entanto, se a filosofia é o estudo dos começos, como será ela ensinada sem pacientes reconeços? Na ordem do espírito, começar é ter a consciência do direito de reconeçar. A filosofia é uma ciência das origens desejadas. Nessa condição, a filosofia deve de ser descreitiva para se tornar um ato íntimo.

Aliás, como teríamos necessidade de algumas medidas para nada! e do direito a uma longa abertura! Diríamos então simplesmente a alegria de meditar, para assumir perfeita consciência de que a meditação é um ato, o ato filosófico. Então faríamos pura meditação, Faríamos disso o comportamento do sujeito filosofante. Brincaríamos com as belas palavras abstratas. Acreditariamos nelas. E, depois, não mais acreditaríamos, felizes por viver outras abstrações. Viver abstrações, que mobilidade! Todos os pensamentos, os graves e os sutis, os apaixonados e os frios, os racionais e os imaginários, fariam parte dessa partida meditada. Distinguir-se-ia com o espírito ou com o coração, sábio ou ingenuamente, metódica ou hiperbolicamente, sincera ou fingidamente. Desde logo far-se-ia o prelúdio das grandes cenas quando o universo e o homem apenas trocam sua luz ou seu desafio, quando o homem se esmaga ou despreza. Cantar-se-ia o filósofo nos campos, o filósofo em sua cela, em júbilo, em prantos. O tempo seria juventude e morte, femata 1. Ele poderia se suspender. Seria aquilo através do qual tudo recomeça, tudo se surpreende. De repente perguntariamos : onde estou, eu que sou? Em que espaço imaginário meus laços me prenderam? O que é este estranho caráter do pensamento filosófico que torna surpreendente o familiar? O que é este estranho caminho dos filósofos onde cada ponto é encruzilhada? O pensamento filosófico é hesitação contínua, muito surda, mesmo quando tem as pomposas garantias dogmáticas. Mesmo quando avança, recua em si mesmo. Diz-se que é uno e ele se despedaça. Não é preciso reproduzir para o filósofo a definição barresianaA do poeta : não seria o filósofo ' 'um alienado que cria alienados'? De fato.

Eis-me então unia matéria de dúvida, uma matéria de dualidade que fermenta, pesada ou leve conforme se enriqueça ou se evapore. conforme se escoe ou fuja. Meditando em mim — alegria e estupor — o universo vem se contradizer. É matéria firme e enganadora. Em mim, o universo inteiro vem se isolar, vem enlouquecer a ponto de se acreditar um único pensamento.

Porém, tão logo reunido, o universo se multiplicaria. O espírito, dialetizando toda unidade, no limiar de sua ópera, regularia sua meditação polimorfa. Daria a todos os nossos sentidos, tanto ao gosto como à visão, o justo tempo para meditar. Cada um de nossos sentidos poderia ter sua personagem, cada personagem seu cenário. Em literatura, a descrição do cenário é sempre psicologia. Haveria pelo menos cinco universos sensíveis, cinco sistemas sensíveis de solidão. Todos os fatores de universo em potência na vida humana teriam liberdade para dominar seu mundo, para glorificar o imperialismo filosófico do sujeito só. Ah. se o filósofo tivesse o direito de meditar, com todo o seu ser, com seus músculos e seu desejo, como se livraria dessas meditações fingidas onde a lógica esteriliza a meditação! Ou, melhor, como colocaria em seu devido lugar as meditações fingidas, meditações do espírito de finura, do espírito implicante, malicioso, que se obstina na vontade de diferenciar, e que tem pelo menos a bela função de afrouxar a rigidez das convicções bloqueadas!

O universo se revela permeável a todos os tipos de meditações, prestes a adotar o mais solitário pensamento. Basta meditar algum tempo sobre uma idéia fantasiosa para ver o universo realizá-la. Sem dúvida o esboço pode ser frágil. Basta uma ruptura de solidão paia quebrá-lo. Mas, sobre devaneios mais regulares, a solidão é um mundo, o imenso cenário de todo o nosso passado. Todos os nossos devaneios, o da floresta e o do regato, o da vindima e o da colheita vêm logo se fixar aí, nesta árvore, neste feixe. O menor objeto é. para o filósofo que sonha, uma perspectiva onde se ordena toda a sua personalidade, seus mais secretos e mais solitários pensamentos. Este copo de vinho pálido, fresco.

seco, põe em ordem toda a minha vida na Champanha. Pensam que bebo: e eu me recordo... O menor objeto fielmente contemplado nos isola e nos multiplica. Diante de muitos objetos, o ser que sonha sente sua solidão. Diante de um só, o ser que sonha sente sua multiplicidade.

Assim, em seus mil aspectos, em seus mil intercâmbios, o universo e seu sonhador traduzem a ação realizante de uma meditação ativa. A meditação solitária nos devolve à primitividade do mundo. Vale dizer que a solidão nos põe em estado de meditação primeira. Para classificar o enorme pluralismo de todas as meditações sensíveis, seria necessário que o filósofo se isolasse em cada uma de suas imagens. Logo reconheceria que todos os aspectos sensíveis são pretextos para cosmologias separadas. Mas ele vai muito rapidamente às grandes sínteses e, em sua crença verbal na unidade do mundo, acredita ter apenas um mundo para projetar. A proteiforme teatralidade do devaneio cosmológico escapa, então, ao filósofo de escola. Desde que uma alma está bem encerrada em sua solidão, toda impressão é ocasião de universo. É verdade que, daí em diante, ao se confundirem, seus múltiplos universos compõem um mundo complexo. Mas o mundo é intenso antes de ser complexo. É intenso em nós. E sentiríamos melhor essa intensidade, essa necessidade íntima de projetar um universo, se obedecêssemos às imagens dinâmicas, às imagens que dinamizam nosso ser. Assim, acreditamos que antes das grandes metafísicas sintéticas, sinfônicas, deveriam aparecer estudos elementares onde o deslumbramento do eu e as maravilhas do mundo seriam surpreendidos em sua mais estreita correlação. Então a filosofia seria, com felicidade, restituída a seus desenhos de criança.

Através da solidão é que o filósofo é restituído ao destino da meditação primeira. Pela solidão, a meditação tem toda a eficácia do espanto. A meditação primeira é, ao mesmo tempo, receptividade total e produtividade cosmológica. Por exemplo, uma meditação matinal é imediatamente um mundo a ser despertado. Para ilustrar o ingênuo dinamismo do devaneio da manhã, releiamos esta história

que Oscar Wilde gostava de contar : um santo que se levantava todos os dias muito antes do alvorecer orava a Deus para que Deus fizesse, também hoje, nascer o sol. Depois, quando alvorecia, orava a Deus para lhe agradecer por ter atendido sua prece. Uma noite, tomado por um pesado sono, o santo esqueceu sua prece noturna. Ao despertar, o sol estava muito alto, acima do horizonte. Então, após um instante de confusão, o santo pôs-se a orar para agradecer a Deus que, apesar da culpada negligência de seu servo, havia mesmo assim feito o sol nascer.

II

Para dar um exemplo de meditação sonhadora que constrói um mundo escavando as impressões da solidão de um sonhador, juntos tentemos surpreender as dúvidas da alma noturna e as seduções cósmicas da noite. Vejamos como a solidão na noite organiza o mundo da noite, como um ser negro em nós se anima, quando em nós a noite toma consciência de si mesma. Teremos, assim, um primeiro esboço da homografia entre a solidão humana e o cosmos de um deserto.

Irei então esta noite meditar em meu terraço, irei ver a noite trabalhar, me entregarei inteiro a suas formas envolventes, a seus véus, à insidiosa matéria que preenche todos os ângulos. Procurarei sentir, uma a uma, as horas deste outono, essas horas ainda em ação para amadurecer o fruto, mas que perdem, pouco a pouco, sua força para defender as folhas que abandonam a árvore. Essas horas são vida e morte, juntas.

Uma folha que cai dentro da noite é uma recordação que quer o esquecimento? Querer o esquecimento é a maneira mais aguda de se recordar. Um pequeno sofrimento que destacamos como uma folha murcha é realmente prova de que o coração se acalma? Ao nível da tília que acaricia o terraço, perto do murmúrio dos galhos, esqueço minha tarefa humana e as inquietações do dia: sinto formular-se em mim a meditação olvidante, uma meditação que deixa a bruma invadir os objetos, que, dentro da noite, se desin-

teressa de seus exemplos. Estou feliz por ver o universo se simplificar? Estou feliz por estar menos perto de minhas imagens, mais isolado por uma visão feltrada, mais só? Estou feliz por estar sozinho no outono de minha vida? . . . A solidão no mundo é de imediato uma velhice na idade.

Assim na paz, em qualquer idade, aparece muito regularmente uma referência ao passado, que torna velho o ser mais jovem. Começa então um surdo diálogo de vozes amortecidas entre tranqüilidade e solidão. Tanta tranqüilidade na noite é sentida doçura de ser ou refletida segurança de ser? Esta noite é um ar que eleva ou um ar que respira? Tudo respira em mim e fora de mim. Um ritmo do qual participo arrasta este universo em paz. A luz de hoje possui uma luz de outrora. A luz noturna de uma noite tranqüila possui volume e duração. Também a sombra. A noite protege da solidão as moitas e as árvores. Uma unidade e um equilíbrio pousam sobre a cidade adormecida. Fundidas e reconciliadas, a luz suave e a noite velam sobre o jardim que sonha.

Neste anoitecer, eu acreditarei portanto no repouso das coisas dentro da noite. Darei minha felicidade e minha paz. renunciarei a esse universo simples e tranqüilo. Mas, enquanto sonho tão suavemente, alguns sopros despertam um pesar adormecido. Minha alma filosofal quer transmular o universo. Vou duvidar com meu pesar, como um coração cartesiano, atribuindo a uma tristeza perdida um sentido universal? Ó coração, defende tua paz! ó noite, defende tua certeza!

Mas onde trabalha essa dúvida que acaba de brotar? De onde sai essa voz que, do fundo da noite, murmura pausadamente : "'Para todo este universo tu não passas de um estranho V'

Como? associar-se simplesmente à noite invasora. igualar lentamente as trevas de seu ser às trevas da noite, aprender a ignorar, a se ignorar, esquecer um pouco mais mágoas antigas, mágoas muito antigas num mundo que esquece suas formas e suas cores — é um programa grande demais? Ver apenas o que é preto, falar apenas com o

silêncio, ser uma noite na noite, exercitar-se a não mais pensar diante de um mundo que não pensa, é todavia a meditação cósmica da noite apaziguada, apaziguante. Essa meditação deveria unir facilmente nosso ser mínimo a um universo mínimo. Mas eis que duvido alguém mesmo do mínimo de dúvida, numa dúvida não formulada, numa dúvida inconsciente, material, filtrante, que perturba uma matéria tranqüila. A negra noite não é mais claramente negra. A solidão, em mim, se agita. A noite te recusa sua evidente solidão, sua presença. A homografia da solidão humana e do cosmos noturno não é mais perfeita. És retornado por uma antiga mágoa, retomas consciência de tua solidão humana, uma solidão que quer marcar, com um signo indelével, um ser que sabe mudar. Acreditavas sorhar — e recordas. Estás só. Foste só. Serás só. A solidão é tua duração. Tua solidão é tua própria morte que dura em tua vida, sob tua vida.

Então, sê filósofo, sê estóico. E recomeça tua meditação, dizendo à maneira de teu mestre, à minha maneira schopenhaueriana: "A noite é minha solidão, a noite é minha vontade de solidão." Também ela é representação e vontade, minha vontade noturna. Ao projetar suas mágoas sobre o mundo, o homem usufrui ao menos do gosto salubre da projeção. Portanto, sê ativo no ato de teu nada. O mundo e teu ser — que saibas diminuir-los com intensidade. Compreende que a vida pode diminuir de ser ao aumentar de intensidade. A noite ativa, a noite projetada será portanto um pouco de meu ser obscuro e profundo que vai enegrecer as árvores. Dois seres negros na existência negra: o mesmo nada que respira.

um tu não pode dar nada. Os sopros da noite passam sobre ti. Estás só, só na noite escura. Só na noite escura: uma frase de romance para criança, muito pobre, já pronta — tão verdadeira!

A alma romântica em mim não vai relaxar? quando as imagens se apagam, ouve-se tão facilmente um mundo de murmúrios! Esta noite possui também vozes carais. Como deixar de ouvir nos jardins vizinhos todos esses ruídos de asas, o amor dos pássaros da noite? O ouvido pode negar — como o olho, num bater de pálpebras — esse universo homogêneo do amor murmurado que reúne quase na mesma voz o irado e agitado lamento dos gatos e o suavíssimo e redondo amor das porcas?

Mas um grito arrebatado basta para desviar sorros. Um assombro se faz sentir de repente. Em minha memória, não sei por que, revive um poema de Supervielle :

Cimetière aérien, celeste poussière..."

Eu o traduzo, com toda minha alma, na imagem auditiva de minha noite. É aéreo e movente, esse negro cemitério. No ar negro, enchendo o inumano firmamento.

Lorsque le vent vient du ciel

J'entends le piétinement

De la vie et de la mort qui troquent leurs prisonniers
Dans les carrefours errants.

Que importância têm então as brisas que sopram nesse outono prolongado. Que importância têm as mil mensagens de uma natureza em festa, o belo exemplo dos pesados frutos, das tardias flores. Para mim, esta noite é vazia e muda. Perdi a pátria da felicidade. Sou apenas uma solidão a ser curada.

Quando o vento vem do céu
Eu ouço o pisar
Da vida e da morte que trocam seus prisioneiros
Nos cruzamentos errantes.

fidenciar. A prova de tua solidão vem nessa hora em que comungas com a paz das coisas numa noite tranqüila. Ela está nesse instante sutil, cruel, nítido como o absurdo — uma flecha! — em que a ondulação da solidão feliz e da solidão infeliz vem se apertar a tal ponto que tu condensas a absurdidade da dor humana numa contradição : a solidão feliz é uma solidão infeliz. O coração mais tranqüilo diante da noite mais indiferente acaba de cavar seu abismo. Por nada, sobre nada, em meu coração apaziguado, a pequena palavra da solidão, a palavra apenas acaba de mudar de humor. São raras — mas tão humanas! — as palavras cuja dupla sensibilidade é assim nítida, cujo "valor" é assim frágil!

Mas quando enunciamos em sentido inverso, com o tom da coragem, essa contradição que desencanta o ser, por que ela assume outra vida? A solidão infeliz é uma solidão feliz. O infortúnio tem um sentido, tem uma função, uma nobreza. Logo que a mediação dispõe, ao mesmo tempo, da idealidade e da imagem, logo que muda de registro, indo da convicção amarga à convicção corajosa, as contradições fornecem outras sínteses humanas.

Essa fragilidade e essa transmutação dos valores da solidão não são a prova de que a solidão é o revelador fundamental do valor metafísico de toda sensibilidade humana? Em todos os sentimentos, em todas as paixões, em todas as vontades, somente a pequena palavra determina ondulações sem fim. A dúvida, tão comumente estudada pelos filósofos, permanece muito mais externa a nossa era do que a impressão de solidão, de abandono, de perplexidade. Se filosofar é, como acreditamos, manter-se não só em estado de meditação permanente, mas também em estado de primeira meditação, é preciso, em todas as circunstâncias psicológicas, reintroduzir a solidão inicial. Introduzir em todos os nossos sentimentos a alegria ou o temor da solidão é colocar esse sentimento na oscilação de uma ritmanálise. Pela conversão do desespero à coragem, por súbitas lassidões de felicidade, nasce, no ser humano solitário, uma tonalidade de vida que sucessivamente se acalma e se aviva, irrita ou

alegra. Esses ritmos, freqüentemente ocultos pela vida social, subvertem o ser íntimo, reerguem o ser íntimo. Um metafísico deveria desvelar aí as ressonâncias profundas, Mas nossos conhecimentos metafísicos do ritmo são limitados e superficiais. Confundimos os ritmos vivos com as ondulações de humor. A ritmanálise¹, cuja função é a de nos livrar das agitações contingentes, nos devolve, por isso mesmo, às alternativas de uma vida verdadeiramente dinâmica. Pela ritmanálise, graças aos ritmos profundos bem reproduzidos, as ambivalências que a psicanálise caracteriza como inconseqüências podem ser integradas, dominadas. Aparecem então ambivalores. isto é, valores opostos que dinamizam nosso ser em suas duas bordas extremas: do lado do infortúnio e do lado das alegrias. A solidão é necessária para nos desvincular dos ritmos ocasionais. Ao nos colocar diante de nós mesmos, a solidão nos leva a falar conosco, a viver assim uma meditação ondulante que repercute por toda parte suas próprias contradições e que procura incessantemente uma síntese dialética íntima. Quando o filósofo está só é que melhor se contradiz.

IV

Eis então tua mensagem de vida, ó pobre e vão sonhador? Teu destino de filósofo é o de encontrar tua clareza em tuas contradições íntimas? Estas condenado a definir teu ser pelas hesitações, pelas oscilações, pelas incertezas? Deves procurar teu guia e teu consolador dentre as sombras da noite?

Responderei com uma página de Rilke.

A seu drama *Agora e na hora de nossa morte*, Rilke acrescentava: "E tu, tu levantas os olhos e me dizes: 'Homem do povo, ó meu amigo! não cumpriste tua palavra. . . No primeiro caderno das *Chicóreas Selvagens*, havias me prometido luz e consolo, e aqui nos descreves a morte e o sofrimento.' Respondo: 'Homem do povo, ó meu amigo!

ouve uma pequenina história. Duas almas solitárias encontram-se no mundo. Uma dessas almas se lamenta e implora da estranha um consolo. E docemente a estranha se debruça sobre a outra e murmura : Para mim também é noite/ Isso não é um consolo?".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- As ninféias ou as surpresas de uma alvorada de verão (Les nymphéas OIL le* surprises d'une aube d'été). Kevista Verve. vol. VII n.º* 27-28. 1952.
- Introdução à Bíblia de Chagall (Introduetio., i la Bible de Clia_eall). Revista Verve, vol. X. n.º* 37-38. 1960.
- As origens da luz (Les origines de la lumière). Revista *Derrière le Miroir*. n.* 41-45 (março-abril 1952), A. Macghl.
- O pintor solicitado pelos elementos (Le peintre sollicité par les éléments). *Kevista XX¹ siècle*, nova serie, „"• 11-12. janeiro 1934.
- Simon Segai. Prefácio à obra de Waldemar GEORGE: Segui ou *CAnge rebelle*. Genebra, Ed. Pierrc Cailler. 1962.
- Henri de Waroquier escultor: o homem e seu destino (Henri de Waroquier seulpteur: rhomme et son destin). *Jornal Arls*. 1^o. de maio de 1952.
- O cosmos do ferro (Le cosmos du ter). Revista *Derrière le Miroir*. n.«- 90-91 (outubro-novembro 1956), Ed. Pierre a Feu (A. Macghl).
- Um devaneio da matéria (Une reverie de la matiere). em *Rivei ,1'mm* de José CORTI. Librairie José Corli. 1945.
- A adivinhação e n olhar na obra de Mareoussis (La divination et le regard dan- Fceuvre de Mareoussis), em *Les Devim*. 16 ponlas-sccas de MAHCOUSSIS, Librairie La Hune. 1946.
- Matéria e mão (Maticro et maio), em *A la CAoin de fa Muin*. por Ga-lon BACIIELARI), Paul ELUARD. Jean LESCURE. Henri MONDOR. Franei-PONGE. René de SOLIER, Tristan TZARA. Paul VALÉRY. Paris. Am dípens <hri Amateur. 1949.
- 1 ntrouucGo 3 ninaniicj ua pñisiigciii (IntnxiuclJon a la tlymnni'ue du pñ^ sñ'v' 1- Estudo para quinze gravurasde Albrcl FLOCON. Rolle (Suíçal. Ed. línard. 1950.
- O Tratado do Buril de Albrcl Flocon (Le Traitc du Rurin d'Alhert Fluconl. Prefacio a obra de Albrct FLOCON: *Traiu, du liarin illustré par CaMeur*: Auguste Blaizot. 1953; Pierrc Cailler. 1954.
- Castelos na Espanha (Châteaux cn Espagncl. Cerele Grolier. Les Amis du Livre Moderne. 1957.
- Seraphita (Séraphita). em *1,'Oeuvre de Babar*. I. 12. Coleção "Formes et Re-flets". Club Français du Livre. 1955.
- V.-E. Michelet. Preficio k obra de Richard E. K.\OW],ES: *Vietor-F.mib- Wñ7<- lel. poete, ésotérique*. Librairie Vrin. 1954.
- Rimbaud l'enfant. Prefácio a obra de C. A. IIACKKTT. Librairie José Corli. 1918.
- As Avmtur.ik de Gordo,. Pjm (Les Avcnlurrs de Gordo,i Pyra). Inlroiluorio a /ei Iccniúres de ArtJutr Cardmn Pym. de Ed»»r Aliai, POlv Colcicio -Vovages imafinoires". Ed. Stoek. 1941.

